FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 3 | Número 13 | septiembre-octubre 2015 | Bs. 20

Revista cultural

PIEDRA de agua

Dossier
Piel de ave
arte plumario
en Bolivia

Las lecturas de Borges
Rodolfo Ortiz

Artes visuales
Luciano Calderón

El legado Indígena
diálogo con Jack Weatherford

Kawsayninchej,
la vivencia de los
bolivianos.

Los Rubiecitos
Laura Derpic / Ricardo Dubatti

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CATALOGADORES

La Paz, Bolivia, del 9 al 11 de septiembre de 2015

La Asociación de Estados Iberoamericanos para el Desarrollo de las Bibliotecas Nacionales de los Países de Iberoamérica (ABINIA) y el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), por resolución de la XXV Asamblea General de ABINIA (Montevideo, Uruguay, 2014); realiza el X Encuentro Internacional de Catalogadores.

Entre los objetivos de este evento se cuentan: Catalogación: prácticas y tendencias, gestión administrativa de los procesos de catalogación, los FRBR en la sistematización de la información, control de autoridades de nombres y de materias, nuevas tendencias de formación de bibliotecarios en el área de la organización de la información, tecnologías de la información y comunicación en la catalogación.

El Encuentro está organizado en: Ponencias académicas. Conferencias magistrales abiertas sin costo a todo público. Talleres (únicamente para las personas inscritas al evento). Consejo de catalogación, compuesto por representantes de las Bibliotecas Nacionales asistentes y miembros de ABINIA, con orientación a tratar de modo comparativo la legislación, normas técnicas y software libre.

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada
Presidente a.i.

Reynaldo Yujra Segales
Vicepresidente

Sergio Velarde Vera
Director

Abraham Pérez Alandia
Director

Álvaro Rodríguez Rojas
Director

Ronald Polo Rivero
Director

Carlos Alberto Colodro López
Gerente General a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL
BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Homero Carvalho Oliva
Presidente

Iris Villegas Borjes
Vicepresidenta

Oscar Vega Camacho
Consejero

Cergio Prudencio Bilbao
Consejero

Orlando Pozo Tapia
Consejero

Ignacio Mendoza Pizarro
Consejero

CENTROS CULTURALES

Juan Carlos Fernández
Director del Archivo y Bibliotecas
Nacionales de Bolivia

Mario Linares Urioste
Director de la Casa de la Libertad

Rubén Ruiz Ortiz
Director de la Casa Nacional de Moneda

Elvira Espejo Ayca
Directora del Museo Nacional de
Etnografía y Folklore

Galo Coca Soto
Director del Museo Nacional de Arte

Marcelo Alcón Gómez
Director del Centro de la Cultura Plurinacional

PIEDRA de agua

Año 3 | número 13| La Paz, Bolivia
septiembre - octubre de 2015

PIEDRA de agua

Piedra de agua es una publicación bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Consejo editor: Homero Carvalho Oliva, Óscar Vega Camacho.

Responsable: Benjamín Chávez.

Diseño y diagramación: Daniela Beltrán L.

Impresión: Servicios Gráficos TK - 2481608

Depósito legal: 4-3-41-13 P.O.

E-mail: revistapiedradeagua@gmail.com

Colaboradores de este número: Elvira Espejo, Carla Jaimes, Juan Villanueva, Rodolfo Ortiz, Jack Weatherford, Leonor Valdivia, Luciano Calderón, Laura Derpic, Ricardo Dubatti, Carla Salazar y Daniel Averanga.

Fotografías: Dossier: Colección de arte plumario del MUSEF. Paginas: 50-55 Martina Estelí García.

Tapa: Detalle Tótem Araona.

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni está obligada a publicar colaboraciones no solicitadas.

Suscripciones y venta de números anteriores: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi Nº 1005 esq. Yanacocha.

Ventas LA PAZ: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi esquina Yanacocha Nº 1005. / Tienda del Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya / Tienda del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Calle Ingavi Nº 916 esq. Jenaro Sanjinés / Librería Plural. Av. Ecuador Nº 2337 esq. Rosendo Gutiérrez (Sopocachi) / Librería El Pasillo. Av. Montenegro Nº 1378 (San Miguel) / Librería El Baúl. Avenida Villazón, Galería Viveross. PB. local 14. Pasaje Marina Núñez del Prado Kiosko Nº 9 (Centro). / **SANTA CRUZ:** Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz. Calle René Moreno Nº 369. / **SUCRE:** Archivo y Biblioteca Nacionales. Calle Dalence Nº 4. / **POTOSÍ:** Casa Nacional de Moneda. Calle Ayacucho s/n. / **COCHABAMBA:** Librería Plural. Calle Nataniel Aguirre Nº 354.

Editorial

La vigésima novena Reunión Anual de Etnografía RAE, desarrollada recientemente en las ciudades de La Paz y Sucre, estuvo dedicada al Arte plumario, una manifestación cultural de mucha presencia en Bolivia, tanto en las tierras altas como en las bajas. El dossier de este décimo tercer número de *Piedra de agua* se ocupa de ello, abordando algunos aspectos de ese rico y colorido orbe cultural. Un acercamiento a la colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore según la cadena de producción.

Nuestra sección de literatura, reproduce una versión especialmente resumida por su autor, el literato paceño Rodolfo Ortiz, para la presente entrega, de un artículo más extenso que publicó en la revista *Variaciones Borges* de la Universidad de Pittsburgh.

Luego, nuestra sección de Artes visuales, denominada El gran vidrio, bajo la curaduría de Leonor Valdivia nos muestra la obra de Luciano Calderón.

El antropólogo norteamericano Jack Weatherford, conversó con *Piedra de agua* con motivo de su reciente visita al país, oportunidad en la que se presentó la segunda edición de *El legado indígena*, importante investigación que Weatherford realizó a mitad de la década de los años 80 del pasado siglo. Los orígenes del libro, así como sus más recientes intereses y otros temas relacionados son los que desarrolla dicha conversación.

Nuestra sección dedicada a los Centros Culturales de la Fundación Cultural del BCB, comparte con los lectores de la revista el más reciente emprendimiento de la Casa de la Libertad que, desde Sucre, viaja, mediante la exposición denominada *Kawsayninchej*, al hermano Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz a realizar allí una muy interesante y productiva labor conjunta.

En nuestra sección de teatro, nos ocupamos de *Los rubiecitos*, una reciente creación de la joven dramaturga potosina Laura Derpic que, tras su estreno en Buenos Aires el pasado año, ha vuelto a ser puesta en cartelera en esa ciudad. Publicamos una reseña crítica de la obra, así como un acercamiento a la autora, su formación y producción.

Mirar, oír, leer, sección de reseñas de la revista, en esta ocasión se ocupa de publicaciones recientes (ensayo, poesía, crónica) como una invitación a la lectura de libros de autores bolivianos. Cerrando la presente edición de la revista, como ya es habitual, el Muro, comparte noticias culturales de interés.

INDICE

LITERATURA

Las lecturas de Borges: Eliot, el traductor argentino y la tradición. Rodolfo Ortiz 26

ARTES VISUALES

El gran vidrio: Luciano Calderón 34

ANTROPOLOGÍA

Mi libro tiene sus raíces en la sabiduría de los campesinos bolivianos. Jack Weatherford 39

CENTROS CULTURALES

Kawsayninchej, la vivencia de los bolivianos 44

TEATRO

Los rubiecitos Laura Derpic / Ricardo Dubatti 50

MIRAR, OÍR, LEER

56

MURO

60

DOSSIER

4 Piel de ave Arte plumario en Bolivia

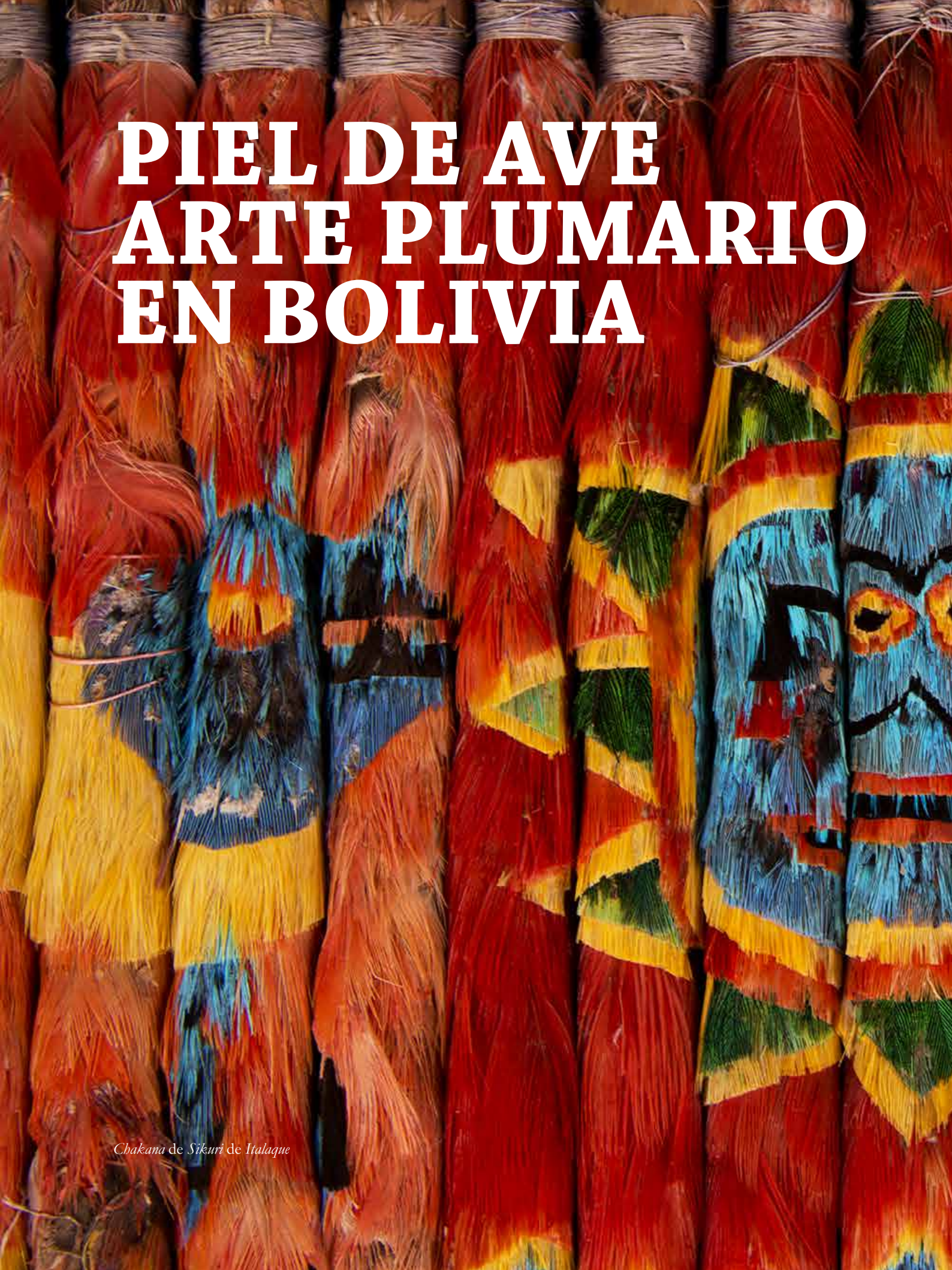
6 La RAE, abriendo puertas a lo multidisciplinario

12 El poder de las plumas

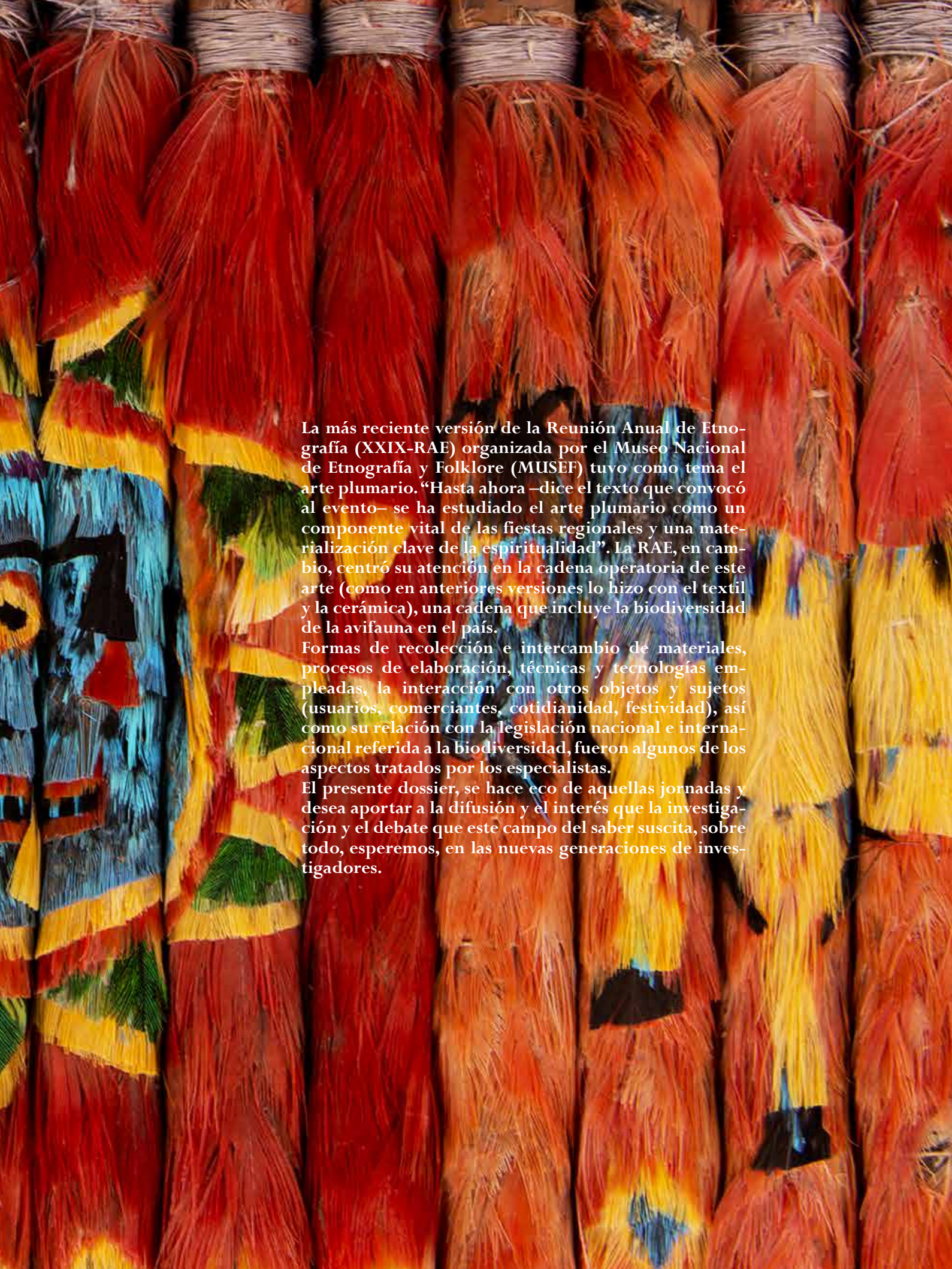
16 El arte plumario etnográfico Tierras altas

18 La ontología de la plumaria y la ontología de la conservación

PIEL DE AVE ARTE PLUMARIO EN BOLIVIA



Chakana de *Sikuri* de *Italaque*



La más reciente versión de la Reunión Anual de Etnografía (XXIX-RAE) organizada por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) tuvo como tema el arte plumario. "Hasta ahora –dice el texto que convocó al evento– se ha estudiado el arte plumario como un componente vital de las fiestas regionales y una materialización clave de la espiritualidad". La RAE, en cambio, centró su atención en la cadena operatoria de este arte (como en anteriores versiones lo hizo con el textil y la cerámica), una cadena que incluye la biodiversidad de la avifauna en el país.

Formas de recolección e intercambio de materiales, procesos de elaboración, técnicas y tecnologías empleadas, la interacción con otros objetos y sujetos (usuarios, comerciantes, cotidianidad, festividad), así como su relación con la legislación nacional e internacional referida a la biodiversidad, fueron algunos de los aspectos tratados por los especialistas.

El presente dossier, se hace eco de aquellas jornadas y desea aportar a la difusión y el interés que la investigación y el debate que este campo del saber suscita, sobre todo, esperemos, en las nuevas generaciones de investigadores.

LA **RAE**, ABRIENDO PUERTAS A LO MULTIDISCIPLINARIO

Elvira Espejo / Directora del MUSEF

En la última versión de la Reunión Anual de Etnología, la temática referida al arte plumario, fue concebida y planificada siguiendo la misma modalidad de cuando se realizó el primer replanteamiento de la RAE. Es decir, la rebelión de los objetos, enfoque textil, hace ya un par de años. Desde entonces, hemos tomado como eje la cadena operatoria que es el aspecto principal.

La cadena operatoria es un concepto articulador que nos ayuda a entender mejor, porque gracias a esa planificación, podemos ver y entender la transformación de la materia prima hasta llegar al objeto, y del objeto a la cronología y de esta a la diversificación de las distintas regiones del país en términos etnográficos; nos lleva a entender y a replantearnos la relación con otros tipos de objetos como la cerámica, el textil y, por supuesto, el arte plumario.

Al principio, durante la planificación de la RAE 2015, creímos que la temática de arte plumario podía haber tenido dificultades; pero no tuvo ninguna dificultad, por el contrario, tuvo verdadero

Diadema Chácobo

éxito al demostrar que puede abrirse a un campo más amplio ya que se ha tocado, por ejemplo, el problema del medio ambiente, en lo que se refiere a las aves como materia prima de lo que se hace, porque las aves van migrando de un lado a otro.

También hemos hablado con los ornitólogos quienes distinguen el plumaje de las aves según sus partes, la variación del color, la dimensión, su estructura y las distintas variedades de las aves cuyas plumas forman parte de un objeto. Eso es muy importante porque es una información completa que se expresa plenamente en el catálogo que hemos elaborado en el MUSEF. De hecho, una de las ponencias magistrales fue la de Nicole Sault que es experta en cóndores, y fue ella quien precisó este rasgo distintivo de nuestro catálogo ya que, según afirma, todos los museos que tienen una colección de arte plumario no distinguen los objetos como nosotros lo hacemos. Su información simplemente dice: Penacho de arte plumario, o Corona de arte plumario o Sombrero de arte plumario o Tocado con arte plumario, etc. pero no dice qué tipo de plumas, o de qué ave son las plumas que se utilizaron en la elaboración de esos objetos.

Nosotros tuvimos la oportunidad (mediante una consultoría cuyos resultados fueron muy interesantes) de trabajar con la ornitóloga Eliana Flores quien ha podido distinguir la variedad de las plumas que componen los objetos. Así por ejemplo, pudimos encontrar que en un objeto hay 3 o 4 tipos de aves que aportaron

Tocado de *Quena quena* Mollo

Pluma coberteras de la *Parina* Chica

sus plumas para su elaboración. Esos datos impactaron bastante y se trata de informaciones precisas acerca del tipo de materia prima que porta el objeto.

Luego pasamos a una segunda fase de identificación de las estructuras y las técnicas de cómo elaborar arte plumario. Si es por amarre, por entorchado, o pegado, ya que, a veces, se utiliza una substancia adherente como la cera de abeja. Así pudimos entender un poco de la estructura, de la técnica y ver las diferencias entre las regiones de nuestro país. ¿Qué técnicas y estructuras se usan en las tierras bajas? ¿Qué técnicas y estructuras se usan en tierras altas?Y lo mismo con los valles. Este trabajo es una contribución, plasmada en el catálogo, que nos ayuda a entender mejor. Probablemente en el futuro se pueda hacer un estudio piloto según la variedad existente lo cual daría resultados muy contundentes.

Lanza de *Chirinanus*

Parte delantera del tocado *Quena quena Ispijillani*

Eso en cuanto a la información elaborada y consignada en el catálogo, pero, por otra parte, la RAE ha abierto un espacio para el debate, ya no sólo para antropólogos, arqueólogos, historiadores y lingüistas como ocurría en el pasado, sino un espacio más amplio y multidisciplinario –rasgo también presente en el catálogo– pues no sólo se trabaja con un arqueólogo y un antropólogo, se trabaja con un etnógrafo, con un ornitólogo, etcétera. Requerimos también de lingüistas ya que sería muy importante que ellos puedan aportar con su propia terminología en la lengua local, de la región o de la comunidad.

Entonces, en los primeros días de la RAE, el debate académico fue en la dirección de la materia prima, y esta tiene que ver mucho con medio ambiente y la gran variedad de aves no sólo existentes, sino que son utilizadas para la elaboración de arte plumario. Expusieron los medio ambientalistas, también los biólogos y los ornitólogos para poder entender un poco más acerca de la dinámica de la materia prima y, después,

pasamos a las piezas arqueológicas donde entraron los arqueólogos, lingüistas e historiadores que debatieron acerca del objeto arqueológico, o sea los objetos encontrados en excavaciones. Recién en los últimos días, el debate entró en el ámbito etnográfico contemporáneo y se expuso a cerca de los modos cómo suceden las cosas ahora.

Esta dinámica variada abre mil puertas a la investigación, sobre todo a los jóvenes, para que se pueda estudiar un objeto de distintos puntos de vista. Esa multidisciplinariedad podría aportar con resultados más profundos, que son los que requiere el país. Es precisamente así que nosotros, como museo, aportamos a la educación. No estamos centrando nuestra mirada en la superficialidad de los objetos, sino que dirigimos nuestro esfuerzo a la producción de estudios de profundidad, hecho que los jóvenes podrían aprovechar para mejorar su investigación y superar las debilidades que se advierten.

Así es como funcionó la RAE y también es así como fue el trabajo de elaboración del catálogo. En ese sentido, el inicio fue muy importante, es decir, el nuevo enfoque que le dimos desde cuando, hace un par de años, se estudió el caso del textil que ya se planificó en base a la cadena operatoria que abre muchas puertas y, de la misma manera y magnitud, se hizo con los otros catálogos de cerámica y ahora de arte plumario.

Esas puertas a lo multidisciplinario que el MUSEF ha logrado abrir mediante la Reunión Anual de Etnografía, es un hecho muy relevante no sólo a nivel nacional, sino a nivel continental. Mucha gente en Latinoamérica nos está tomando como ejemplo, porque ven que nuestra propuesta es nueva e innovadora, ya que no tomamos el hecho de estudio como lo hacen otros museos. La mayor parte de los mu-

Sombra *Chiriguano*

Sonajero de calabaza Ayoréole

seos operan por especialidades, es decir que, un determinado museo trabaja con historiadores, otro museo es netamente antropológico o con etnografía, otro es arqueológico o, incluso, otro puede ser más etnográfico comunitario. Pero todos estos museos y sus formas de trabajo no pudieron tender puentes entre diferentes disciplinas y tampoco tomaron en cuenta la cadena operatoria de los objetos de sus colecciones. Es decir, no estudian las maneras de obtención de la materia prima, cómo se hacen las transformaciones, porque obviamente, no hay un solo modo de obrar, hay distintas formas y maneras de hacer textil, cerámica, arte plumario, etc. y cada forma o manera de fabricación tiene su marca, su sello propio que es necesario estudiar. Y hay una gran variedad de posibilidades. Por eso nuestra propuesta interesa mucho fuera de nuestras fronteras nacionales, quizás incluso, el interés que se está generando es mayor que el que nos imaginamos pues, se está opinando y analizando atentamente, el cambio dramático que realizamos al replantearnos la manera de encarar la investigación en base a la cadena operatoria.

EL PODER DE LAS PLUMAS

La Doctora en Antropología y Arqueología Americana, Carla Jaimes Betancourt es la autora de *El poder de la plumas. La colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*, catálogo de 500 páginas presentado en la RAE 2015. De él extractamos un fragmento acerca de la importancia y situación del arte plumario en nuestro país.

"Es difícil imaginarse un bosque en silencio, un lago vacío o un cielo sin aves".

El arte plumario es una manifestación artística y ritual bastante antigua en el continente americano, evidencias arqueológicas fueron halladas en la costa norcentral del Perú, correspondientes al período Arcaico Tardío, a partir del 3000 a. C. También se encontraron piezas elaboradas con plumas pertenecientes a las culturas Huari, Paracas, Nazca, Chimú e Inka, la mayoría fechadas para la época Chimú cerca al 900 d. C.

Lamentablemente, muchas de estas invaluables piezas caen en manos de coleccionistas privados y a pesar de la gran fama del arte plumario prehispánico, son muy pocos los museos a nivel mundial que consiguieron organizar una exposición de arte plumario prehispánico, como también son escasos los especialistas que se dedican a su estudio.

El uso de prendas de vestir elaboradas con plumas, de extraordinarios colores y brillos, durante el período prehispánico, identifica a un individuo de alto rango social. Las plumas, podían combinarse con materiales preciados como objetos de plata, oro, turquesa, jade, entre otros (Gong, 2014:7). Los elementos que componían la ropa formaban parte del código de diferenciación que utilizaron varias sociedades entre sus diferentes estratos sociales, en este contexto las plumas de brillantes colores jugaron un rol importante.

En los Andes prehispánicos, las plumas exóticas de parabas, loros, tucanes, cotingas y tangaras, provenían de los bosques tropicales de América del Sur. El largo camino que recorrieron hasta llegar a los Andes o a la Costa convertían a las plumas en un bien preciado, extremadamente raro y valioso, utilizado únicamente por los miembros de la élite. El color o cromatismo de las plumas de estas aves era muy importante en la vida cotidiana. Desde épocas prehispánicas el color estructuró formas de convivencia entre los hombres y sus sacralidades. Los colores destellantes de las parabas: rojos, verdes, amarillos o azules eran algo más que fastuosidad, estos colores desplegaban poder (Siracusano, 2005).

En Bolivia, el MUSEF cuenta con una docena de piezas arqueológicas de arte plumario, las cuales seguramente también provienen de la costa peruana. Una de las principales características de estas piezas es que todas fueron elaboradas con aves de bosques tropicales de la familia Psittacidae: Paraba Bandera (Ara macao), Loro Cenizo (Amazona farinosa), Catita Beniana (Brotogeris cyanoptera) y la Paraba Barba Azul (Ara glaucogularis). Es decir, que desde períodos muy tempranos, se mantuvieron relaciones interregionales entre la Costa, los Andes y la Amazonía.

Collar Ayoréode

Otra característica importante de esta pequeña colección es que varias de las plumas presentan una decoloración en los patrones de colores naturales del ave, ocasionados posiblemente por el cambio de alimentación, durante su vida en cautiverio. Las técnicas estructurales registradas en estos pocos fragmentos comprueban las padres del padre Bernabé Cobo:

(…) Las telas de plumería eran de mayor estima y valor, y con mucha razón; porque las que yo he visto, son mucho de estimar donde quiera. Labrándolas en el mismo Cumbi, pero de forma que sale la pluma sobre la lana y la encubre al modo de terciopelo. El aparejo que tenían para este género de telas era muy grande, por la innumerable multitud y variedad de aves que cría esta tierra de tan finos colores, que excede todo el encarecimiento… Aprovechábanse para esto de solas plumas muy pequeñas y sutiles, las cuales iban cogiendo en la trama con un delgado hilo de lana y echándolas a un lado, haciendo de ellas mismas labores labores y figuras que llevaban sus más revistosos cumbis. El lustre y resplandor y visos de estas telas de pluma eran de tan rara hermosura, que si no es viéndolo, no se puede dar a entender (…) (1964 [1653]: 206).

Con el paso del tiempo y hasta antes de la llegada de los españoles, el arte plumario en América había alcanzado un alto desarrollo tecnológico. Los maestros tejedores de plumas, denominados Pillcocamayos, eran parte de mitimaes de diferentes regiones, pero su arte les permitía gozar de una posición privilegiada dentro de la clase artesanal (Espinoza, 1997).

En el diccionario de Bertonio (1956), huayta camana (aym.) quiere decir plumaje o flores. Es posible que ambos significados puedan complementarse. Especialmente cuando vemos las flores de papas, hechas de pluma, sobre los sombreros de los Moqolulus. Esta es una de las piezas que se expone, junto a las chakanas, tocados cefálicos y espejillanas en el capítulo de arte plumario etnográfico de Tierras Altas.

La variedad de la colección de arte plumario del MUSEF se centra por un lado en la posibilidad de remontar el tiempo, desde períodos prehispánicos hasta el presente, atravesando siglos de historias y civilizaciones.

Este catálogo es un esfuerzo que se acerca a la enorme variabilidad interregional del arte plumario en Bolivia. Se comienza en la región circumlacustre del lago Titicaca, bajando hacia los valles mesotérmicos, para luego terminar en la amazonía boliviana. De este modo, se presenta la expresión de arte plumario de trece grupos culturales que conforman Bolivia.

Detalle silbato de madera Ayoréode

EL ARTE PLUMARIO ETNOGRÁFICO

TIERRAS ALTAS

La colección etnográfica de arte plumario de las Tierras Altas del MUSEF es numerosa. Cientos de objetos forman parte de extraordinarios atuendos utilizados durante las festividades rituales de diversos pueblos andinos. La mayoría de las piezas etnográficas provienen de diferentes provincias del departamento de La Paz.

Las plumas juegan un papel importante en la ritualidad y simbolismo de los pueblos aymaras y quechuas. La compleja significación de las plumas está relacionada con la cosmología y dependen de ciertos elementos como los colores, las formas, la música, el calendario agrícola, entre otros.

Las plumas no solo forman parte esencial de los tocados y otros accesorios corporales, el arte plumario refleja el prestigio social de las personas y sirve como medidor de estatus social en las comunidades.

Las aves y el uso de determinadas plumas en danzas que acompañan rituales relacionados a la agricultura, están íntimamente asociados a la preparación de la tierra para la siembra, la lluvia, la helada o simplemente son símbolos de buen augurio, anticipando los resultados de la siembra.

Las piezas están elaboradas con plumas de especies tropicales. En algunos casos, la indumentaria incluye miles de plumas de loro, como la qhawa, que simboliza el intercambio entre las Tierras Altas y las Tierras Bajas, el encuentro entre el Altiplano y la Amazonía.

En algunos pueblos del Altiplano como Tiwanacu o Jesús de Machaca, la danza, la danza del Quena quena es una representación guerrera. Las corazas de jaguar en combinación con objetos elaborados con plumas de parabas y loros de bosques tropicales, son la evidencia contundente del tráfico de bienes que involucraron largos procesos de integración interregional.

LA ONTOLOGÍA DE LA PLUMARIA Y LA ONTOLOGÍA DE LA CONSERVACIÓN

Juan Villanueva Criales / Arqueólogo Jefe de la unidad de Investigación, MUSEF.

Introducción.

Este texto se inspira en algunas observaciones etnográficas y materiales realizadas en el transcurso de varias actividades realizadas con el Museo Nacional de Etnografía y Folklore en tierras altas y bajas de Bolivia. Realizo algunas contextualizaciones bibliográficas y orales en torno a materiales como un tocado chacobo con plumas de tucán de la colección del MUSEF, los *chucus* con plumajes de ñandú o *suri* en Escara, (Oruro), los tocados radiados con plumas de paraba de San Ignacio de Moxos (Beni) y las plumas sintéticas de la morenada en la fiesta del Gran Poder (La Paz). Las materialidades de estos objetos me permiten ejemplificar los contrastes marcados en cuanto a las prestaciones de la pluma en distintos marcos cosmológicos y ontológicos de Bolivia.

Empleando fundamentalmente los trabajos de Descola e Ingold, trato de caracterizar la ontología que subyace al conservacionismo ecologista global en general y al que tiene lugar en contexto boliviano y ha motivado la elaboración de un marco legal específico. La reflexión que emana de estos variados contrastes no tiene el objetivo de polarizar el debate entre dos bandos contendientes y mucho menos de declarar vencedores y vencidos. Al contrario, busca relativizar las posturas en base al hecho de que no existen posiciones ontológicas más correctas o autorizadas que las otras.

Plumas coberteras teñidas

Caso 1: Una diadema plumaria chacobo.

La pieza ID 3969 de la colección de Arte Plumario del MUSEF es una diadema del poblado de Alto Ivón (Beni), uno de los núcleos poblacionales de la etnia Chacobo. En la descripción de la pieza se observa la presencia de plumas de tucán ojiazul, tucanechi bien-adornado y cotinga gargantimorada, todas pequeñas aves amazónicas (Jaimes 2015). Hay un par de elementos interesantes que surgen del análisis de la pieza, por ejemplo, que si bien algunas de las plumas del objeto son especialmente vistosas, otras, ubicadas en la superficie, tienen solamente 2 cm. de largo. La escasa visibilidad de estos objetos contrasta con la idea de que el tocado cefálico está mayormente orientado a ser muy visibilizado y tenía un objetivo comunicativo (Wobst 1971), a la vez que presenta interrogantes acerca de la motivación para ubicar las plumas mencionadas.

Este tocado no es la única pieza plumaria chacobo que posee el MUSEF; un complemento a la diadema hecho con largas plumas caudales de paraba roja y un par de brazaletes de plumas de oropéndola frente estrecha, así como un septum nasal de plumas rojas de tordo curichero completan lo que, según imágenes de archivo del propio MUSEF, funcionaba como un solo conjunto de atuendo masculino (Jaimes 2015: 406). Cuando observamos las referencias etnográficas al uso de plumaria entre los chacobo, notamos la importancia de un septum con plumas rojas de tucán, fundamental en la ceremonia del paso a la pubertad (Nordenskiold 2003); en efecto, algunos de estos ornamentos, muy especialmente el septum nasal, son de uso compartido por varones y mujeres (Córdoba 2006; Rivero s/f).

La mitología de los chacobo abunda en referencias sobre un mundo antiguo (el tiempo de los jonishiri) en que las fronteras entre seres humanos y animales son especialmente relativas y volátiles; de hecho un mito sobre el origen de los chacobo hace referencia al espíritu llamado Caco, un transformador más que un creador, que convierte a los armadillos en personas (Teijeiro et al 1999). Otra narración fundamental es la de Ashiná:

"Se trata de una vieja mujer que vivía cerca de los chacobo. Poseía bienes preciosos como el fuego, el maíz y la mandioca, hasta el momento desconocidos por los hombres. Los chacobo intentaban siempre robarle maíz y mandioca, pero eran descubiertos por un pájaro, el tareche, quien avisaba con su grito a la mujer. Ésta tenía la cualidad de inmovilizar

Tocado Moxeño

a los ladrones desde lejos; luego, los recogía en su canasto, los hervía y los devoraba. Un día, los chacobo, hartos ya de intentar robarle plantas de maíz y quedar inmovilizados por la mujer, deciden matarla. El tareche, que hasta entonces había sido fiel a la vieja, le roba un carbón y lo deposita en un árbol seco, brindándoles el fuego a los hombres. Mientras, éstos traman un ardid para que Ashiná caiga en un pozo y muera. Sin embargo, antes de morir, algunos hombres se rieron de la desgracia de la mujer, y en ese instante se convirtieron en aves y animales. Quienes se volvieron aves pintaron con urucú rojo y negro las partes de su anatomía que hoy poseen ese color: así, el burgo se pintó la cara; el mutúin, la nariz y las canillas; la pava, las canillas y la cabeza. Por otro lado, los que mutaron en animales asimilaron a su cuerpo los objetos de Ashiná: así, el oso bandera tomó la escoba como cola, la tortuga usó el tiesto como caparazón, y también el tatú usó su canasta con el mismo fin. Los hombres que no se habían reído, corrieron con sus familias para decirles que no gritaran, pues de otro modo serían transformados" (Bossert y Villar 2002, en Córdoba 2006:38).

Es interesante puntualizar que el atuendo plumario chacobo al que hicimos referencia está manufacturado en base exclusivamente a aves que ostentan detalles rojos en sus respectivos plumajes. Asimismo, pintarse el cuerpo con urucú o achiote, colorante vegetal de tono rojo vivo de las regiones amazónicas, es un indicador cultural de mucha importancia en los ritos de iniciación de varones y mujeres entre los chacobo (Córdoba 2006). Si bien es aún temprano para definir cuál es la ligazón semiótica exacta entre las aves y los seres humanos en el contexto de estos rituales, el hecho de que sean compartidos por ambos sexos en una sociedad que, en otros sentidos, impone límites de género extremadamente marcados (Córdoba 2006) permite hipotetizar que la imposición de estas plumas y del tinte de urucú refiere a un carácter común a los seres humanos, posiblemente ligado a la transformación de algunos de ellos en aves con plumas rojas en el mito de Ashiná. Esta función básica de la pluma para definir la humanidad de su portador en el rito iniciático se basa en el color como marcador semiótico clave, y solo es posible dentro de un marco ontológico similar al que Descola denominaría animista: la presunción de una similitud en la interioridad de los seres vivos, frente a la cual la apariencia externa (humana o animal, en este caso) es contingente y susceptible a cambios.

Collar Ayoréode

Caso 2: Los plumajes del machetero ignaciano.

A diferencia del caso chacobo, en San Ignacio de Moxos (Beni), el color de las plumas de ave no parece ser un factor simbólico decisivo; de hecho, tempranos testimonios de Eder o Métraux sugieren que entre los Mojos del siglo XVIII se practicaba la técnica de decoloración artificial de las plumas sobre aves vivas o tapirage. En una reciente visita (2014) al poblado de San Ignacio, nuestra informante nos comentaba acerca de la resistencia de los artesanos y danzarines locales hacia el empleo de plumas sintéticas en los tocados radiados de los macheteros, construidos fundamentalmente en base a plumas de paraba azul. Nuestra extrañeza procedía del hecho de que en la vecina localidad de Trinidad, los macheteros habían incorporado sin inconvenientes plumas sintéticas, que habían logrado imitar el color de las naturales. "Es que no es el color lo que importa. Es el brillo", nos comentaron entonces; era la cualidad tornasolada de la pluma, que el material sintético no imitaba, el indicador semiótico más significativo para los ignacianos. La pregunta es, entonces ¿por qué en una localidad de Moxos el brillo es tanto más importante que en otra, al interior de tocados similares que se emplean para la misma danza?

Una vía de entrada al problema es el carácter específico de la fiesta ignaciana, centrada en el 31 de julio (fiesta de San Ignacio de Loyola), mientras que la fiesta trinitaria tiene lugar en torno al 3 de junio (fiesta de la Santísima Trinidad). La diferencia es más que solamente temporal, pues la Ichapekene Piesta de San Ignacio, declarada el 2012 como patrimonio mundial por la UNESCO, es una reinterpretación del mito local de la fundación de esta misión jesuítica. En ella se escenifica la victoria de San Ignacio de Loyola, mediante doce guerreros solares con tocados radiados de plumas –los macheteros- que combaten y convierten al cristianismo a los guardianes de los bosques y las aguas, representados por 48 grupos enmascarados como antepasados y animales silvestres (WHC 2012).

Según el expediente UNESCO, estos rituales de origen sincrético permiten a los moxeños renacer cada año al cristianismo en presencia de sus espíritus ancestrales.

Definitivamente, el rol del machetero ignaciano es considerado de importancia superior al de cualquiera de las otras comparsas del Ichapekene Piesta. Nuestros informantes indicaron que una persona puede bailar en cualquiera de los grupos de enmascarados antes de convertirse en machetero, pero que una vez asumido ese rol, jamás puede volver a bailar en los otros grupos; tan fuerte es el significado de este rol, que quienes han bailado como macheteros son enterrados con sus tocados o plumajes.

Existe quien defiende la idea de que el tocado de machetero en sí es de origen prehispánico (Querejazu 2008), lo cual si bien posible no está totalmente comprobado. Sin embargo, creemos que pueden notarse fuertes pervivencias de una ontología prehispánica en el rol atribuido a la pluma del tocado de machetero en San Ignacio. El propio Querejazu incide en la importancia de la cabellera entre los mojeños, al sugerir las motivaciones para el pintado de los cabellos antes de ir a la guerra: "proteger el cabello, que siendo la morada del alma es una de las partes más críticas del cuerpo, contra el espíritu de los muertos, o contra los malos espíritus que son especialmente temidos".

El mismo autor sugiere que la piel y uñas de la persona también concentran el alma de una persona, hecho que se extiende a animales, plantas y árboles. En esta ontología también animista, en que el alma animal parece ser de la misma clase esencial que el alma humana, los espíritus se concentran en la superficie. De ahí se desprende que las plumas, el pelo del pájaro, albergan el alma del ave. Por ello, plumas y plumajes cargarían un poder sobrenatural. Si el poder del ave reside en cierta conexión solar a partir del carácter icónico del brillo de las plumas, esta cualidad es fundamental en la reproducción de los valores sincréticos en la performance del Ichapekene Piesta, al permitir al machetero convertirse en un guerrero del sol.

Foto: *Heiko Prümers*

Tocado de *Arachi*

Caso 3: Los Chucus de Escara.

Escara, en el altiplano boliviano central (Oruro) es una localidad conocida por su tendencia a conservar vitalmente muchas tradiciones. A pesar de que mucha de su población activa habita en las ciudades del interior y exterior del país, las fiestas como Señor de Exaltación, la Inmaculada Concepción y el Arcángel San Miguel generan la confluencia de muchos escareños. Según nos informaron en una reciente visita (2014), a pesar de la fuerte incidencia actual de comparsas de morenada, caporales y otras danzas de proveniencia urbana, el núcleo de estas fiestas, específicamente de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre) es una comparsa de doce sikuris, músicos que tañen el siku, zampoña o flauta de pan. Acompañando a un personaje enmascarado principal, los sikuris acompañan las manifestaciones sincréticas vinculadas tanto a la Virgen de la Concepción como al cerro Qhamacha o Inka Qhamacha, el apu local.

Originalmente, los sikuris empleaban chucus o gorros trenzados que sujetan haces de largas varillas a las que se sujetan plumas de suri o ñandú, de ahí su apelativo usual de surisikuris. De hecho, el uso de estos tocados no es en absoluto una costumbre solo escareña, sino que se encuentra diseminada sobre gran parte del altiplano boliviano. Sin embargo, en Escara como en otras localidades, el uso del tocado ha ido en franco decremento, debido principalmente a que se respeta la prohibición de caza de especies silvestres generada por la ley 1333. Por ello, los chucus ya no se manufacturan; cada año se intenta reunir entre los residentes que acuden a la fiesta el número requerido de doce chucus de pluma de suri, pero en los últimos años esto no ha sido posible. Esta situación es la causa de las fuertes sequías que ha sufrido la localidad y la región en su conjunto, explica nuestro informante, debido a que la función central del sikuri del mes de diciembre es convocar las lluvias.

¿Por qué deben ser de suri las plumas? Consultamos. El motivo es que el suri, con su aleteo, llama la lluvia; de hecho según nuestro informante ello explica incluso la forma del tocado plumario, debido a que, colocadas las plumas horizontalmente, el movimiento del danzarín las hace oscilar como si invitaran a las nubes lluviosas a venir. Esta noción podría encontrarse bastante extendida entre los grupos andinos rurales de la circumpuna, que comparten Argentina, Bolivia y Chile. Como documentó Crabay entre estudiantes del taller de alfarería Manos Vallistas de la Escuela Aurora en Catamarca, Argentina, el suri:

"… simboliza a las nubes cargadas de agua que caen luego en la tierra para fecundarla. El plumaje de estas aves es de color gris, semejante a las nubes que tren la lluvia. Estas aves, al percibir que se aproxima una tormenta, corren de un lado a otro, moviendo sus alas, inflando sus plumas, con lo que se asemejan a las nubes que son arrastradas de un lado a otro por los vientos, hasta que, una vez que se unen entre ellas, producen la lluvia". (2008: 156)

La ontología que delatan las etnotaxonomías animales aymaras pueden delatar un trasfondo animista, en el sentido en que todos los seres del mundo se entienden como dotados de almas, entre

las cuales media una etiqueta de mutua y recíproca alimentación o crianza, que algunos autores han denominado uywaña (Haber 2007). De todas maneras, las almas de seres humanos y de diferentes animales parecen no ser tan fluidamente intercambiables, existiendo cierta tendencia a la categorización de las entidades animales. Así, los animales criados por los seres humanos o uywa, especialmente las llamas, son vistos como propiedad humana. Esta característica común a sociedades con un fuerte componente pastoril es conceptuada por Ingold como dominación, en contraste con la relación de confianza establecida por poblaciones cazadoras con los animales.

Sin embargo, los animales sallqano son criados por los humanos, sino por los espíritus de la tierra, los montes o las aguas. Entre los sallqa se diferencia claramente a las aves o jamach'i de los cuadrúpedos, "bestias" o liq'u (Arnold y Yapita 1992). En uno de los mitos aymaras más reproducidos, el zorro y el cóndor, se observa cómo ambos animales sallqa, un ave y una "bestia" juegan un rol fundamental en la provisión de las semillas y las cosechas (Van Kessel 1993). El hecho de que los sallqa pertenezcan a poderosas entidades del paisaje antropomorfo los hace igualmente importantes a nivel fenomenológico y climático, pues son estas entidades las que se relacionan con los fenómenos atmosféricos y el humano debe establecer con ellas una relación, si vale el término, "de criador a criador". De ahí, creemos, procede la relación entre el suri, un sallqa de las pampas, y la rogativa de lluvia, basada semióticamente en la cualidad icónica del color y la cualidad indéxica del movimiento, ambas replicadas en el chucu del suri sikuri. Es en virtud a esa relación material que los habitantes más ancianos de Escara atribuyen las sequías –problema que está adquiriendo ribetes extremos en la localidad- a la ausencia de determinado tocado plumario.

Caso 4: Las plumas artificiales en la morenada del Gran Poder.

Ingresando a un caso andino pero urbano, consideramos el uso de plumas en el traje de moreno de la danza de la morenada, específicamente aquella que se practica la fiesta del Jesús del Gran Poder (30 de mayo). De origen incierto aunque probablemente poblano y altiplánico, la morenada adquiere una presencia creciente a lo largo del siglo XX en ciudades como Oruro y La Paz. Al menos en esta última, se ha asociado con estamentos económicamente potentes de cholos o "burguesía aymara", que tienen al transporte pesado y comercio como actividades preponderantes.

Fuertemente sometidos a los vaivenes de la moda, los trajes de moreno varón en sus diversas versiones (pollerines, achachis, capas, etc.) se han caracterizado desde hace varias décadas por el uso de plumas a manera de cimera que remata la máscara o el tocado cefálico, característica

que ha sido adoptada también en el traje femenino de la china morena. Es probable que a este énfasis en el uso de plumas subyazca algún concepto relacionado a alguna especie de ave local, pero de ser este el caso el mismo se ha perdido hace ya varias décadas. Fotografías de las primeras décadas del siglo pasado muestran a morenos con plumajes de colores artificiales en el pueblo de Tiahuanacu, o con largas plumas artificiales hechas en base a retazos de tela o hilos pegados a varillas en la ciudad de La Paz. No sorprendentemente, para el año de 1974 en que se establece formalmente la Asociación de Conjuntos Folklóricos, las imágenes de la entrada del Gran Poder presentan a bloques de morenos con grandes y vistosas plumas artificiales en tonos explícitamente sintéticos, tendencia que ha continuado hasta hoy. Eso ha ocasionado que las morenadas del Gran Poder se plieguen fácilmente a la iniciativa de esta asociación por prohibir el uso de materiales provenientes de fauna silvestre en sus trajes, a diferencia, por ejemplo, de las fraternidades de Tobas u otras similares.
Aunque es usual adscribir esta conducta a una tendencia exhibicionista y dirigida irracionalmente al derroche y la ostentación de parte de las morenadas, el sustrato ontológico que subyace a la estética del Gran Poder es tan profundo como cualquier otro. Si seguimos a Tassi (2010):

> "La "atracción" es una manifestación lograda por una concomitancia de fuerzas espirituales y despliegue de abundancia material. Puede derivar del traje visualmente rico y el poderoso efecto coreográfico de la danza ejecutada por el número abundante de miembros de una f aternidad. En la fiesta del Gran Poder hay una jerarquía entre las llamadas "danzas pesadas", las "danzas ligeras" y las "danzas autóctonas". Las "danzas pesadas" se caracterizan por la cantidad impresionante de decoraciones en el traje, que se entiende provoca un brillo particular, así como un sentido de monumentalidad, grandiosidad e intensidad. El exceso de decoraciones y el exceso de volumen y peso son cruciales para producir atracción".

Fundamental para mantener la prosperidad económica, la atracción se basaría en el brillo, el volumen y el colorido más que en la sustancia, más en la forma y el volumen que en el material; esta idea explicaría la rápida adopción de plumas artificiales en colores llamativos y grandes tamaños, imposibles de lograr naturalmente en las alas o colas de ningún ave. Explicitando una relación entre lo humano y lo espiritual mediada puramente por lo sintético, la idea subyacente a la morenada del Gran Poder no es por ello menos material ni menos ontología –ni, de hecho, menos animista– que la de los chacobo, los moxeños ignacianos o los aymaras de Escara.

A manera de reflexiones: La ontología de la conservación.

Como muestras de un trasfondo ontológico animista, las conductas plumarias citadas en los casos arriba descritos expresan peculiares visiones del mundo y de los otros seres, que provienen de particularidades históricas y culturales profundas.

Conjunto de *mañanónie*

Aunque en comparación es difícil concebir que la propia visión de los animales y de los materiales plumarios responde a una ontología en sí misma, definitivamente lo hace, como noción proveniente de un sustrato global de pensamiento moderno, peculiarmente antropocéntrico y racionalista. El propio Descola caracteriza esta visión típica de la "occidentalidad" como un opuesto casi especular a la visión anímica que mencionamos líneas adelantes. El naturalismo, como lo denomina Descola, implica una continuidad en la exterioridad de todos los seres vivos, entendido el ser humano como un animal en términos biológicos; sin embargo, la interioridad vista desde esta perspectiva genera una distinción marcada, esencial, entre el animal irracional o instintivo y el humano, racional y pensante.
Es interesante la manera en que Ingold (2000) apunta a la existencia de una cosmogonía planteada desde este punto de vista, que tiene a la imagen del globo terráqueo como forma central de percibir el mundo:

> "Más aún, una vez que el mundo es concebido como un globo, puede convertirse en un objeto de apropiación para una humanidad colectiva. En este discurso, no pertenecemos al mundo, ni compartimos su esencia ni resonamos con sus ciclos y ritmos. Más bien, como nuestra propia humanidad es vista como consistente, esencialmente, por la trascendencia de la naturaleza física, es el mundo el que nos pertenece. Las imágenes de propiedad abundan. Hemos heredado la tierra, se dice, y por tanto somos responsables de entregarla a nuestros sucesores en una condición razonablemente buena. Pero como el hijo pródigo, estamos inclinados a malgastar esta preciosa herencia en aras de la gratificación inmediata. Mucha de la preocupación actual sobre el ambiente global tiene que ver con cómo "manejamos" este nuestro planeta. Que es nuestro para manejarlo, sin embargo, es algo más o menos incuestionado".

Esta visión de los recursos animales y vegetales del plantea cómo elementos que el ser humano tiene la potestad de manejar haciendo uso de su racionalidad, subyace desde luego a la ley de Medio Ambiente o ley 1333 (1994), que en su artículo 111 reza:

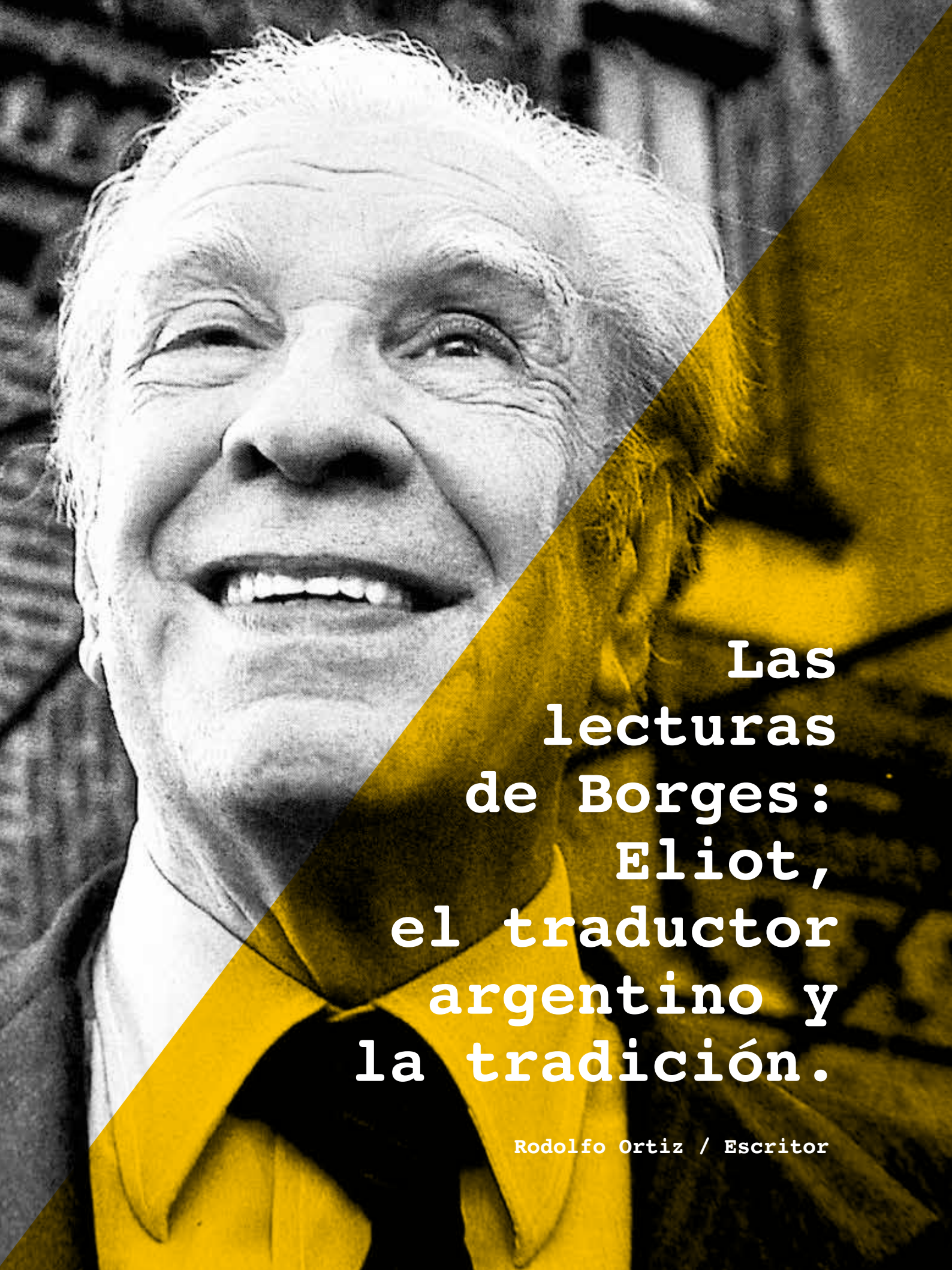
> "El que incite, promueva, capture y/o comercialice el producto de la cacería, tenencia, acopio, transporte de especies animales y vegetales, o de sus derivados, sin autorización, o que estén declaradas en veda o reserva, poniendo en riesgo de extinción a las mismas, sufrirá la pena de privación de libertad de hasta dos años perdiendo las especies, las que serán devueltas a su habitat natural, si fuere aconsejable, más la multa equivalente al cien por ciento del valor de éstas."

Si reconocemos que el espíritu que anima una ley de semejante taxatividad se basa en una ontología peculiar, es decir en un discurso sobre el mundo cuya verdad no es comprobada sino asumida, y cuyo estatus de validez es exactamente el mismo que el de cualquier otra ontología, encontraremos a esta ley reñida en sus bases con, entre otros, los siguientes incisos del Artículo 30 de la Constitución Política del Estado (2006):

> "II. En el marco de la unidad del Estado y de acuerdo con esta Constitución las naciones y pueblos indígena originario campesinos gozan de los siguientes derechos:
>
> 2. A su identidad cultural, creencia religiosa, espiritualidades, prácticas y costumbres,
> 8. A crear y administrar sistemas, medios y redes de comunicación propios.
> 9. A que sus saberes y conocimientos tradicionales, su medicina tradicional, sus idiomas, sus rituales y sus símbolos y vestimentas sean valorados, respetados y promocionados."

Como mencionábamos en la introducción, este breve escrito está orientado a notar que todas las actitudes hacia las aves y la plumaria –incluyendo la "occidental" – son por fuerza ontologías con el mismo estatus de validez. El reconocimiento fundamental de este hecho, sumado a un contexto en que el marco legal genera vacíos y contradicciones importantes, hace que la investigación sobre los significados y efectos del arte plumario en la vida de los pueblos, y sobre los impactos reales de las conductas plumarias en el medio ambiente, cobre importancia fundamental para encontrar vías de diálogo y equilibrio.

Flecha Moré



Las lecturas de Borges: Eliot, el traductor argentino y la tradición.

Rodolfo Ortiz / Escritor

Borges

Resumen hecho por el autor de una primera y más amplia versión publicada en la revista

Variaciones Borges No. 37, Pittsburgh, 2014

La relectura, tal como Borges la ejerce, es un acto que se realiza desde una excentricidad que él mismo inventa como escritor. Borges llega a precisar, leyendo a Eliot, que el proceso de relectura es un "recordativo placer". Esta dinámica implica una idea de tradición que podría equipararse a un movimiento perpetuo, sin ida y sin vuelta, donde ningún color local es suficiente para distinguir quienes somos y cuál es la literatura en la que llegamos a reconocernos. Hay un presente histórico que se equipara al simple hecho de prestar atención a los desvíos de la luna. Las sorpresas de los textos (inclusive de los ya muchas veces leídos) semejan un claroscuro siempre útil. Nadie paga para deshacerse de lo sabido, menos de los libros, y el mundo gira desde siempre, como el corazón de los libros.

✣✣

En la página 128 de *Borges, libros y lecturas*, Laura Rosato y Germán Álvarez consignan en el asiento n° 131 tres notas manuscritas realizadas por Borges en 1933, en el retiro de contratapa de los *Selected Essays: 1917-1932* de T. S. Eliot. Voy a referirme, primeramente, a una de estas notas.

En la página 15 del libro de Eliot, Borges escribe: "…the past should be altered by the present…".La frase es una transcripción tomada del cuarto párrafo del ensayo "Tradition and the Individual Talent", que T. S. Eliot escribe en 1917 (el texto se publica por primera vez en dos partes en la revista londinense *The Egoisten* 1919 y posteriormente se recopila en el libro *Sacred Wood* en 1921). Conviene señalar que Borges algunos años después ofrecerá una "traducción más abarcativa del texto" (la expresión es de los editores Rosato y Álvarez), incluyendo dos secuencias más que aparecen en el texto "*La eternidad y T. S. Eliot*". [1]

La traducción conocida de la frase de Eliot al castellano dice: "…el pasado deba verse alterado por el presente…". Borges traduce: "El pasado es modificado por el presente". Recorta la frase de Eliot, rescata su "veracidad literal" e independiza la formulación transformándola en tono epigramático. De esta manera, Borges abre una nueva posibilidad de comprensión del fragmento, haciendo del texto de Eliot un indiscutible lugar desde el cual logramos reconocer su voz y sus hábitos, en tanto precursor creado por Borges y, lo que es también interesante, en tanto pertenecientes a una misma tradición.

A su vez, el efecto de esta articulación no es menor, ni su alcance, si pensamos que la idea de "sucesión", planteada por Eliot, iría a transformarse en una práctica que hace brillar el pasado en la incertidumbre de lo actual o, mejor, que nos permite como lectores detenernos en esa "inhospitalidad recíproca", la expresión es de Silvia Molloy, frente a los textos.

De esta manera, el ensayo de Eliot puede ser pensado también como un intento por replantear el sentido de la tradición, a partir de una mirada del tiempo para nada simplista. Eliot propone una noción de sentido histórico que conlleva una visión desde el presente, que solo es posible ejercer desde el presente ["historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence"], es decir, donde el hombre no escribe solamente con su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero ["whole of the literature of Europe from Homer"], donde incluye la literatura de su país, tiene una existencia simultánea y, lo que es más relevante, compone un orden simultáneo ["composes a simultaneous order"]. Las construcciones posteriores de Borges como referencias al texto de Eliot nos permiten comprender por qué Borges traduce este pasaje con astucia, haciendo de Eliot un claro precursor suyo: "El sentido histórico hace escribir a un hombre, no meramente con su generación en la sangre, sino con la conciencia de que toda la literatura europea, y en ella la de su país, tiene un simultáneo existir y forma un orden que es también simultáneo" (*Textos recobrados* 1931-1955 50).[2] Líneas más adelante, Borges traducirá la nota manuscrita optando por una forma más epigramática que literal, es decir, abriendo la comprensión del fragmento a posibilidades más "abarcativas". En suma, traducir esta nota como "El pasado es modificado por el presente", es una sutileza del lector que permite identificar elementos nuevos en textos "precursores" en este caso eurocéntricos.Sólo así

trascendemos la mirada sesgada, lineal y pretensiosa de Eliot que justifica "toda" la literatura "desde Homero".

A este último procedimiento es al que me refiero como un acto de "deslectura fragmentarista". Es decir, a ese acto que arranca "accidentes de la literatura" y los transforma, lejos ya de su lugar de enunciación, en un texto o una frase de "belleza" marginal. Considero que este es uno de los alcances críticos más notables de la poética de la lectura que Borges practica. En una conferencia dictada en la Universidad de Pittsburgh el 22 de marzo de 2012 sobre la "trastienda" de un texto poco visitado de Borges, "El pudor de la historia" (1952), Iván Almeida enfatizó que existe una clara intención de trabajar a partir de recortes de frases, para de esta manera hacerlas funcionar como fractales al interior de la constelación de una lectura.[3] Es el caso del ensayo que escribe sobre el *Ulises* de James Joyce, para el cual Borges lee resúmenes, rescata pedazos de la obra y es capaz de expresar con ese material fragmentario la filosofía del escritor irlandés. O de manera más extrema, al retener una frase y descolgarla de su contexto, puede también en este movimiento llegar a invertirla, en un acto de lectura herético, donde el lector desvía el texto que está leyendo y lo hace funcionar como metáfora de otra cosa, como imagen en última instancia, arrancada del tiempo. Quizás en este sentido, Borges interpretó a Eliot como un escritor que conquistó una eternidad de carácter estético, al traducir en el ensayo el *simultaneous order* como una forma de eludir la idea de progreso y evolución literaria. Inmediatamente después de exponer su traducción, Borges escribe que la singularidad de la doctrina de Eliot "es más evidente que su precisión y empleo" (*Textos recobrados* 1931-1955 50). Almeida también emplea una imagen magistral de Borges cuando en "Los teólogos" (1947) se refiere a la fogata de la biblioteca monástica donde el único ejemplar que perduró "casi intacto" fue el libro duodécimo de la *Civitas Dei* de San Agustín, que gozó de veneración especial, pues quienes lo leyeron y releyeron dieron en olvidar al autor, acaso por la ironía del fuego que quema sus "comillas". Agrega Borges: "El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres" (*OC I* 1004). Este texto que rescata a San Agustín de esa manera, donde se nos muestra que es posible tomar los enunciados de la religión y la filosofía sin su enunciación, trasponiéndolos a diferentes espacios y tiempos de la lectura, le brinda mayor densidad a esa otra imagen de la cual Borges se sirve en "El culto de los libros" (1951), cuando retoma el libro IV de las *Confesiones* de San Agustín, para fijarla imagen del lector silencioso encarnada en San Ambrosio, como gran metáfora de nuestra época.

"EL PASADO ES MODIFICADO POR EL PRESENTE".

"Tradition and the Individual Talent" efectivamente es un ensayo que Borges relee y transforma en texto precursor de su poética de la lectura. Este procedimiento habrá de prefigurarse también en textos como "La supersticiosa ética del lector" (1931); "El arte narrativo y la magia" (1932); "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939); "Nuestro pobre individualismo" (1946); "Kafka y sus precursores" (1951) y, por supuesto, en la conferencia de 1951 que nos ocupa. Sin embargo, la sospecha de que Borges leyó o no leyó este importante ensayo antes de 1933, luego de su primera publicación en la revista *The Egoist* en 1919 o posteriormente en el libro *Sacred Wood* (1921), nos conduce a explorar en detalle cómo es que la obra de Eliot gravita en el mapa cultural argentino y cuál fue el rol que jugó Borges también en este proceso, si consideramos además

que en *Borges, libros y lecturas* se registra en el retiro de la contratapa de los *Selected Essays:* 1917-1932 la firma de Borges con el año de 1933, es decir, el año en el que podríamos inferir lo leyó.

Pero despleguemos la interrogante acerca de cómo la obra de Eliot gravita en el mapa cultural argentino durante los años 30. Remarcaría que la presencia de Borges en este proceso fue protagónica, sin embargo, valdría la pena considerar que "Tradition and the Individual Talent" fue uno de los ensayos más conocidos de la crítica de Eliot, un texto que según el propio autor, pertenece a la primera etapa de sus escritos teóricos.[4] Este ensayo, que luego el propio Eliot desmitificaría calificándolo de un "ensayo de generalización" con relativa validez para el futuro,[5] marcó, sin embargo, una fuerte influencia en su época de difusión, pues fue asumido como manifiesto de la teoría crítica eliotiana, entendido a partir de la idea del rol asignado al concepto de tradición como fuente donde abrevar y al mismo tiempo contribuir con la propia creación. Este entendimiento, sabemos, fue ampliamente trascendido por Borges, a partir de su conocido proceso de deslectura que toma un enunciado y lo moviliza incendiando sus "comillas". La frase "el pasado es modificado por el presente" no se refiere a un sacrificio del autor en aras de la tradición, donde uno aportaría (despojado de su yo) a las glorias de un canon (aspecto que en el fondo hubiera deseado Eliot y sus seguidores al estilo Harold Bloom). Lejos de tal idea, Borges retiene la frase en su "veracidad literal"(*Textos recobrados* 1931-1955 52) y en ese límite le devuelve un carácter enunciativo que asume un sentido histórico reinventado, donde un escritor (el escritor argentino), está en condiciones

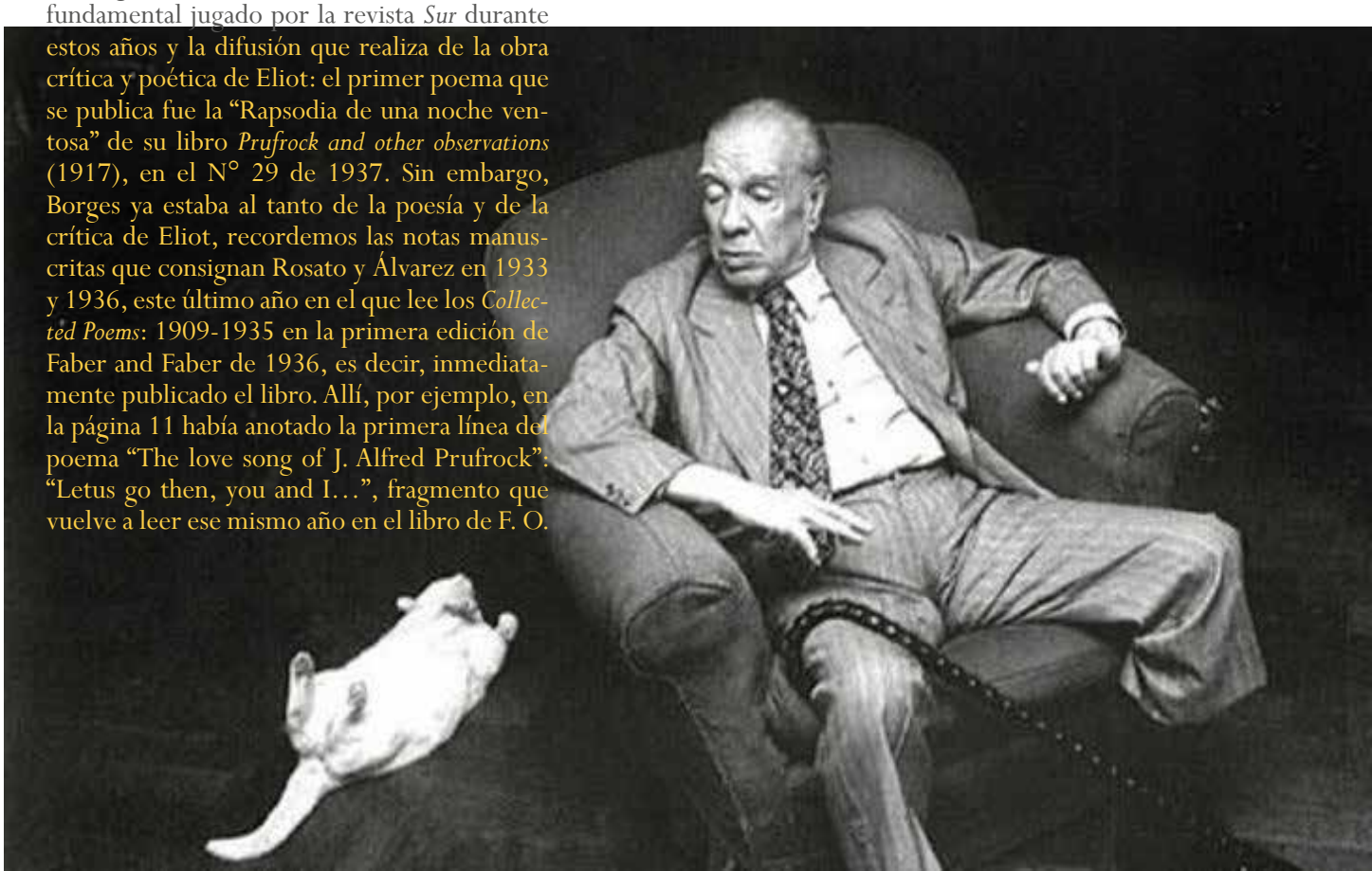
de manejar con irreverencia todos los temas europeos y sin supersticiones, vale decir, tal como en este mismo movimiento traslaticio realiza Borges con los escritos de Eliot.[6]

En la "Introducción" que Eliot escribe a *The Sacred Wood* en 1920, retoma el concepto de tradición y reafirmando su idea con relación al papel del crítico afirma: "It is part of the buisness of the critic to preserve tradition –where a good tradition exists" (xv),[7] que podríamos traducir aproximadamente como: "Es parte de la función del crítico preservar la tradición –siempre y cuando exista una buena tradición". Resulta evidente dónde pone el peso de la función crítica, no sólo en la preservación, sino también en aquello a lo que nos abre el guión, la idea de un canon literario que antecede como "buena tradición". Eliot concluirá que esta dinámica, a la larga, garantizaría una literatura uniforme y entera ["It is part of his business to see literature steadily and to see it whole" (xv)].

Así como Eliot ve la literatura como un orden en el que se conjuga la cultura occidental desde Homero hasta nuestros días, la recepción de estas ideas en escritores y poetas argentinos se replica con la búsqueda de un acervo cultural también amplio, dando inicio a un trabajo de traducción de obras extranjeras y de antologías, donde debe tenerse en cuenta el rol fundamental jugado por la revista *Sur* durante estos años y la difusión que realiza de la obra crítica y poética de Eliot: el primer poema que se publica fue la "Rapsodia de una noche ventosa" de su libro *Prufrock and other observations* (1917), en el N° 29 de 1937. Sin embargo, Borges ya estaba al tanto de la poesía y de la crítica de Eliot, recordemos las notas manuscritas que consignan Rosato y Álvarez en 1933 y 1936, este último año en el que lee los *Collected Poems*: 1909-1935 en la primera edición de Faber and Faber de 1936, es decir, inmediatamente publicado el libro. Allí, por ejemplo, en la página 11 había anotado la primera línea del poema "The love song of J. Alfred Prufrock": "Letus go then, you and I…", fragmento que vuelve a leer ese mismo año en el libro de F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, según se indica en el asiento n° 291 de *Borges, libros y lecturas*.

Desde el 16 de octubre de 1936 Borges colaboró quincenalmente en la revista *El Hogar,* en la sección de "Libros y autores extranjeros", que incluía básicamente reseñas de libros recientemente publicados, biografías sintéticas y noticias de la vida literaria. La primera colaboración de Borges en esta publicación es precisamente una reseña del libro de Matthiessen, publicada el 16 de octubre de 1936.[8] Esta reseña, que se propone presentar al público a T. S. Eliot, se realiza en una revista "especialmente dedicada a las familias", según se lee en la primera página del ejemplar del 4 de diciembre de 1914. Una vez más las estrategias de Borges son inapelables y atinadas, pues además del proceso complejo de relectura que Borges iba a realizar de la obra de Eliot, resulta muy significativo el interés por esta temprana difusión de un autor considerado "oscuro"[9] y difícil en un medio no especializado, y que contaba con un público lector completamente distinto al de *Síntesis* o la revista *Sur*, en la cual Borges ya colaboraba desde su fundación en 1931.

A su vez, frente al oscurantismo atribuido a la poesía de Eliot, Borges reconoce la importancia de la obra de Matthiessen como un invalorable aporte crítico. "No la tiniebla, sino las claridades de Eliot", escribe Borges al inicio de la reseña, señalando además que Matthiessen "considera en este volumen la obra poética de Eliot, y la juzga a la luz de su obra crítica" (*OC IV* 213).



Esta afirmación, habrá que suponerla poco inocente, dado el contexto de los lectores de la época, pues pone de relieve la intrínseca unidad de la crítica y la poesía, que con cierto matiz también iría a practicar Borges antes de *Ficciones* (1944), frente al oscurantismo con el que se había calificado la obra de Eliot. Lo importante es que Borges corrobora la posibilidad de la claridad que una obra crítica puede brindar en la propia obra literaria o poética de un autor. Y esta mirada se descubre también en algunos rasgos comparativos de las notas manuscritas que dejó en los libros de Eliot. Por ejemplo, cuando en 1933 recorta el fragmento "the past should be altered by the present", para tres años después completar e irradiar la anotación a partir del inicio del poema "Burnt Norton", compuesto a finales de 1935 y que abre el libro *Cuatro Cuartetos.* De las traducciones del poema que consulté al castellano elijo la de Esteban Pujals para citar los versos iniciales que interesan en este contexto:

Están presente y pasado presentes
tal vez en el futuro, y el futuro
en el pasado contenido.
Se está eternamente presente
el tiempo todo,
todo el tiempo es irredimible. (83)

La presencia de la reseña en ese número de *El Hogar* también hace suponer que Borges escribe un texto de respuesta a la crítica que cuatro semanas antes, el 21 de agosto de 1936, había aparecido en un ensayo titulado "El eliotismo en la poesía inglesa", bajo la firma de Ann Keen.[10]

Ann Keen, acaso un pseudónimo, era el nombre que aparecía en la sección justo antes de que Borges ocupara ese lugar y había lanzado una diatriba que descalificaba a la poesía de Eliot por su oscurantismo.

Pero no sólo eso, junto a este artículo figuraba la traducción de este mismo fragmento del poema "Burnt Norton", que apenas hace unos meses se había publicado en Londres. Lo interesante a destacar es la lectura irónica que hace Borges para revertir las ideas de Keen, que metonímicamente representaba ese cuerpo de intelectuales que convertía a Eliot en un poeta de elite, debido a esa supuesta calidad criptográfica y aristocrática de su poesía.

A través de la reseña sobre Matthiessen, Borges se dirige al lector para aleccionarlo de otra manera, refiriéndose al método de análisis de Matthiessen que revela la posibilidad de un análisis más libre intelectualmente y mejor informado, y resalta el carácter de imparcialidad del análisis frente a las actitudes típicas de la recepción de la poesía modernista anglosajona: el rechazo o la idolatría, esta última muy ligada al culto del esnobismo y la erudición. Borges quizás alertaba al público lector argentino de esta situación, que fácilmente podría derivar en la generación de lectores eruditos y criptógrafos de la cultura. A partir de la "claridad" de una lectura que no separa la tarea de un poeta de su tarea como crítico, Borges parece señalar doblemente (tanto hacia Eliot como a su propia labor como escritor) un camino marginal y más lúcido para la interpretación de las obras.

Finalmente, cuando en la reseña escribe comentando la labor "delicada y fiel" de Matthiessen que "El hombre Tomás Eliot [...] interesa menos que las ideas de Eliot, y las ideas menos que la forma que éste les da" (*OC IV* 213), Borges distingue el mismo procedimiento de la lectura que ejerce en su trabajo como escritor; optar por una lectura minuciosa, formal, que se fija en la luminosidad de los detalles, donde lo humano, lo ideológico y lo formal no se elucida a partir de la suposición de que existe una supuesta realidad escondida detrás de las imágenes, concepción fácilmente identificable en el clasicismo de "Keen" ("la realidad de las imágenes agazapadas en la oscuridad de la expresión..."). Al contrario, la propuesta de Borges se presenta más bien acorde a la estética del Modernismo anglosajón: un poema es una unidad donde lo que se dice y cómo se lo dice son inseparables. Vale decir, mientras "Ann Keen" asume que el lector debe esforzarse, mediante búsquedas eruditas y hermenéuticas, en descifrar el significado de un texto, Borges propone que el lector debe embarcarse a un ejercicio de traducción a partir de una experiencia estética donde lo valioso estriba en los desvíos y efectos textuales. Uno se pregunta si en la Argentina de entonces los lectores asiduos de *El Hogar*, una revista "especialmente dedicada a las familias", habrían entendido estas ironías y críticas del gusto propuestas por Borges. Al menos, el gesto vanguardista de esta poética de la lectura resulta único y aleccionador, inclusive en el marco de las "vanguardias históricas" que por entonces en territorio latinoamericano ya cortejaban su fin.[11]

NOTAS

[1] Este texto se publica originalmente en *Poesía. Revista Internacional de Poesía* Vol. 1 Nº 3, Buenos Aires, julio de 1933, según se consigna en *Textos recobrados* 1931-1955, 49-52.

[2] Vale la pena notar que este texto se constituye en una especie de borrador de "Kafka y sus precursores" y "El escritor argentino y la tradición", ambos escritos en 1951.

[3] La versión escrita de la conferencia, "Goethe y la trastienda de 'El pudor de la historia'", se publicó ese mismo año en *Variaciones Borges 34*.

[4] Considero importante recordar que en *Criticar al crítico y otros ensayos* (17), Eliot distingue tres periodos: el primero, hasta 1918, incluye los publicados en *The Egoist*; el segundo, a partir de 1918, abarca los textos aparecidos en *The Atheneum* y en el suplemento literario del *Times*; y el tercero, las conferencias y discursos.

[5] Palabras que escribe en *Criticar al crítico y otros ensayos* (17), quizás refiriéndose a frases como "El orden ideal es modificado por la introducción de la nueva obra de arte" o bien "El poeta debe sentir que la mente de Europa es una mente que varía", de acuerdo a la traducción de Jorge Luis Borges que reproduce en "La eternidad y T. S. Eliot" (1933). Vale la pena resaltar la relevancia del texto de Borges publicado en *Poesía, Revista Internacional de Poesía*, pues aparece como "fragmento" que reúne fragmentos de Eliot y que luego se publica con variantes en *Historia de la eternidad* (1953), constituyéndose, además, en el borrador de "Kafka y sus precursores", escrito el mismo año que "El escritor argentino y la tradición", en 1951. En suma, se trata de un *fragmento, borrador, eslabón* escrito en 1933, que permite una novedosa articulación entre los conceptos de "tradición" o "precursor" que Borges propondrá en los textos mencionados anteriormente. Por otra parte, entre la gran cantidad de referencias al escritor norteamericano, vale la pena resaltar dos textos importantes a los que nos referiremos más adelante: la reseña "*The Achievement of T. S. Eliot de F. O. Matthiessen*" (1936) y el artículo biográfico "T. S. Eliot" (1937), ambos recopilados en *Textos Cautivos* (1986). Finalmente, en el texto sobre Kafka, en nota a pie, Borges cita otro ensayo de Eliot, "Points of View" (1941), que se puede encontrar en la antología de John Hayward de 1941, según refiere Daniel Balderston en "Borges y sus precursores" (116).

[6] Quisiera detenerme en esta mención a los "temas europeos", para señalar que en la segunda publicación de "El escritor argentino y la tradición", que salió en la edición de *Discusión* de las *Obras completas* de Emecé, en 1957, Borges suprime la palabra "Europa" para referirse solamente a "cultura occidental", enfatizando quizás el aspecto judaico que aparece mencionado en el texto, como un claro ejemplo de operación inventiva, donde el carácter periférico de los judíos con relación a Europa logra al mismo tiempo una acción transformadora dentro de la cultura occidental y sin sentirse atados a ella por ninguna devoción especial, tal como refiere el sociólogo Thorstein Veblen que comenta Borges.

[7] La cita está tomada de la segunda edición de 1928, que es la que pudimos consultar: *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism*.

[8] El 25 de junio de 1937 también escribe una "Biografía sintética" sobre Eliot, en la que se encarga de informar sobre su vasta producción crítica y poética, lo cual revela que Borges por entonces andaba muy al tanto de esta obra. Allí también incorpora una traducción suya del primer Coro de *La Roca*, que junto a estos dos textos Borges introduce a Eliot en el mundo de los lectores argentinos de la época.

[9] Sobre este epíteto, bastante común en los lectores de la poesía de Eliot en Argentina, reproducimos un fragmento de la respuesta que Eliot da a una encuesta sobre "el espíritu y el lenguaje de la noche" que le hace Eugene Jolas, director de *Transition*, y que la revista *Sur* reproduce en el N° 51 de 1938: "En realidad, no estoy particularmente interesado en mi 'espíritu nocturno'. Mis palabras no implican una aserción general sobre los espíritus nocturnos y tampoco entrañan ninguna sugestión sobre el interés que otros puedan sentir por sus espíritus nocturnos".

[10] Este personaje había escrito: "En los círculos intelectuales de Inglaterra, los Estados Unidos y aun el Japón; en las universidades, profesores, alumnos, poetas y escritores, discuten a Eliot. Cada cual trata de desentrañar, mediante sus propias luces, la realidad de las imágenes agazapadas en la oscuridad de la expresión… Una opinión unánime: confusionismo, opacidad, niebla, bruma" (Iriarte 26).

[11] Es evidente que me sirvo de la frase premonitoria de Borges en "La supersticiosa ética del lector" (1931), cuando escribe que "la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin" (*OC I* 383).

Mes aniversario del CENTRO de la CULTURA PLURINACIONAL.

El 2 de septiembre, el Centro de la Cultura Plurinacional celebró su segundo aniversario con una velada que reunió a diversas personalidades del sector cultural y artístico. El nuevo director de la institución Lic. Marcelo Alcón, agradeció la labor realizada por sus antecesores y el equipo de trabajo.

La celebración estuvo dedicada al lanzamiento de la Biblioteca del CCP, acto que contó con la presencia del abogado y escritor Dr. Isaac Sandoval Rodríguez, quien recordó que eligió al CCP para custodiar su biblioteca personal con más de 14.000 unidades bibliográficas; la bibliotecaria Viviana Marzluf comentó sobre el proceso de implementación de las normas bibliotecológicas para prestar servicios adecuados de este espacio, y que en un futuro el público podrá acceder a un catálogo digital donde se podrán realizar búsquedas especializadas.

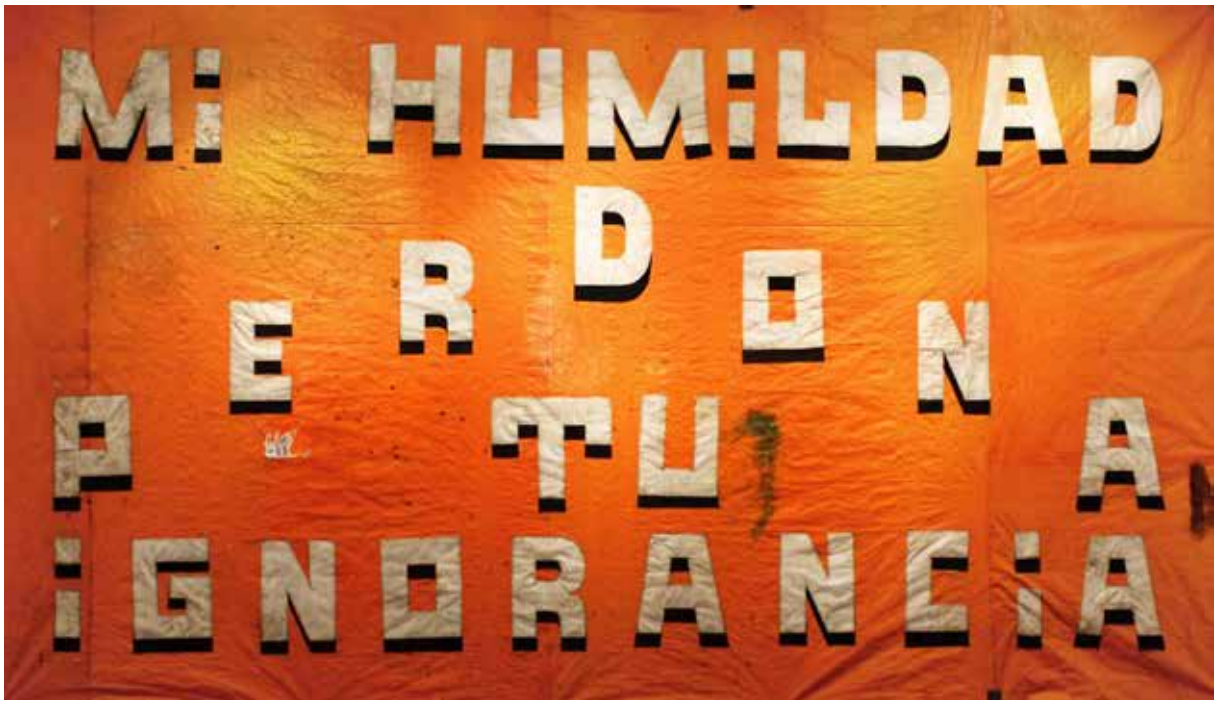
La celebración no ha terminado y continúa durante este mes con la presencia de la artista Jenny Cárdenas quien dará un concierto con boleros dedicados a la Batalla de Boquerón de la Guerra del Chaco.

De igual manera, la Casa de la Libertad continuará con su exposición itinerante y en octubre se tendrá la inauguración del MUSEF en el CCP.

EL GRAN VIDRIO

Artistas visuales contemporáneos

Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva



Mi Humildad
Técnica mixta sobre lona
2013

LUCIANO CALDERÓN

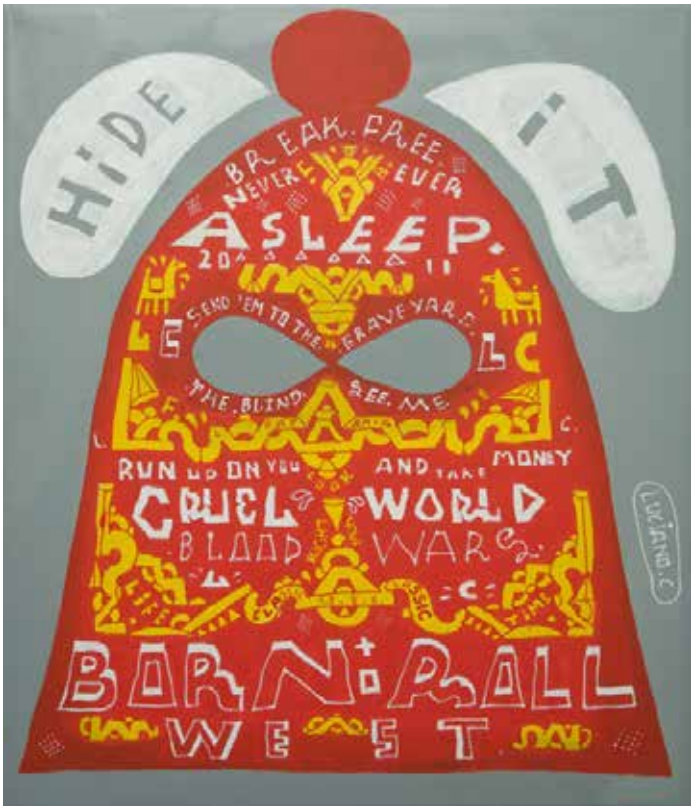
www.lucianocalderon.com

Se formó como diseñador gráfico. Su interés en el dibujo junto con el conocimiento de herramientas digitales le permitió generar una producción artística de manera autodidacta. Ha expuesto de manera individual y colectiva en Argentina, Bolivia, Brasil y Alemania. Entre sus últimas propuestas expositivas están: *7 pelos* (Centro Simón I. Patiño, Santa Cruz), *Bandido Calderón* (Galerie T, Düsseldorf) y *El Choco* (Centro Cultural de España, La Paz). Actualmente vive y produce entre Sudamérica y Europa.

Muñecos
Técnica mixta sobre lienzo
2011

La esquina
Técnica mixta sobre lienzo
2015

Hide it
Técnica mixta sobre lienzo
2011



El trabajo de Luciano Calderón se configura a partir de una dicotomía, su condición de foráneo y habitante local. Esta doble percepción le permite asimilar de manera particular el contexto que lo rodea. El contraste social, político y económico que ha experimentado durante gran parte de su vida, ha marcado su producción artística, permitiéndole generar una estética particular, producto de su aguda observación.

La ciudad de El Alto y sus particularidades, lo urbano y lo popular forman parte de su propuesta, a partir de la cual, reinterpreta de manera espontánea, sincera y muy personal el entorno. El componente social, que se convierte en un factor implícito de su obra, es abordado con un lenguaje lúdico, a veces sarcástico, que nos muestra una nueva versión de la realidad, esa que está en constante movimiento y reinvención, esa que forma parte de nuestro imaginario.

Ahora tienes un problema/ Fuera de Control/El dinero en mentira
Máscaras tejidas a mano
2013

Micro
Técnica mixta sobre lienzo
2014

MUÑECAS:

Personajes del tiempo en Santa Cruz

La exposición itinerante del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, *Muñecas: Personajes del tiempo*, que fue mostrada en La Paz, Sucre y Potosí, ahora visita el Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz de la Sierra en la segunda quincena de octubre.

Se trata de una muestra de cien muñecas elaboradas en yeso, tela, madera y otros materiales y organizada en cuatro grupos temáticos: *personajes por región; matrimonio y familia; actividad laboral y bailarines y músicos de distintas fiestas de Bolivia.*

La particular capacidad que tienen estos objetos de captar y expresar momentos de la vida social reflejada en la vida cotidiana del campo y la ciudad; los quehaceres en los mercados, tambos y puestos callejeros, es muy rica gracias a la habilidad de las manos de artesanas y artesanos que fabricaron las muñecas de esta colección que fue recuperada con fines didácticos y educativos.

MI LIBRO TIENE SUS RAÍCES EN LA SABIDURÍA DE LOS CAMPESINOS BOLIVIANOS

Con motivo del lanzamiento de la segunda edición de *El Legado indígena* (FCBCB, 1015), conversamos con Jack Weatherford, su autor.

Fotografía B Ch.

Para quienes no te conozcan, menciona por favor tu formación.

Nací en 1946 en los Estados Unidos, estudié antropología cultural, los primeros años en Carolina del Sur y luego en la Universidad de California, en San Diego. Allí hice el doctorado. También estudié en Alemania, en Frankfort y en Berlín. Mi doctorado era sobre la vida en Alemania, versaba sobre el desarrollo de un pequeño pueblo llamado Kahl, en Bavaria.

¿Cómo llegas a interesarte por Sud América?

Yo no tenía nada que ver con la historia de América ni con la historia indígena de América. Pero en Kahl yo supe que el factor más importante en la historia de este pueblito era la introducción de la papa. Yo pensé ¿de la papa? Pero ¿por qué ha cambiado la situación de la gente? Me enteré que hubo muchas épocas de hambruna, pero luego de la introducción de la papa no hubo ninguna hambruna. Entonces yo, que no sabía nada, pensé: creo que la papa viene del Ande. Yo no sabía nada de esa historia y me sorprendió saber que la papa venía de Sud América. ¿Cómo es posible que yo no conozca algo de eso? Me pregunté y me dije, tengo que leer un libro sobre esta historia cuando me regrese a los Estados Unidos. Pero, lastimosamente, en las librerías, en las bibliotecas, yo no encontré un libro que explique bien la historia de esas cosas. Esas cosas que aparentemente no son importantes en la historia, no son movimientos de ejércitos, no son guerras, no son algo de la vida de los ricos o cosas sofisticadas. Pero son cosas de la vida cotidiana. Noté que no sabía nada de mi tierra, es decir, de las Américas.

O sea que todo se debe a tu curiosidad por la papa.

Sí, yo en ese momento decidí visitar Sud América. Pero dónde. No tenía mucho dinero para moverme mucho y decidí Bolivia por ser el corazón del continente. La primera vez que vine fue en 1985. En esos días leí mucho sobre la historia y la cultura indígena pero no tenía ninguna experiencia. Así que cuando llegué a Bolivia descubrí otro mundo, otra historia que no conocía para nada. Para mí esto era muy importante pues, el libro que yo terminaría escribiendo, nació en Alemania, pero de cierta manera, nació también en Bolivia, sobre todo en Potosí, porque cuando yo estaba mirando la vida allá y el impacto de la plata en la historia, vi que no fue sólo importante para España, lo fue para todo el mundo.

La plata potosina cambió la vida en China, en el imperio turco, en todas partes del mundo, la plata del Cerro Rico ha cambiado la historia del mundo. Pero también la papa y las medicinas como la quina y la coca y otras plantas como el maíz y el maní. Y no sólo cambió la vida de la gente pobre, como ocurrió en ese pueblito de Alemania, la papa también ha cambiado el balance del poder en Europa, ya que por primera vez el norte y el este de Europa tienen una planta, una cosecha más buena para su tierra. Alemania, Polonia, Rusia, Es-

Llega
indig

DE CÓMO LOS INDIOS DE LAS AMÉRICAS TRA

candinavia, Irlanda, tienen un aumento de la población y en algunos países, sobre todo en Alemania y Rusia, también en el poder político, ya que la balanza se inclinaba hacia el Mediterráneo, pero luego de la introducción de la papa, se inclinó hacia el norte y el este de Europa. Entonces son esas cosas muy pequeñas las que me interesaron, podemos ver papas en cada mercado del mundo, en cada ciudad del mundo y más allá de los deseos de comer una papa, no nos detenemos a pensar en su importancia.

Han pasado 25 años de la primera edición de *El legado indígena*. Seguramente seguiste estudiando el tema y encontraste nuevos datos.

Claro, pero también ha cambiado mi punto de vista. Cuando yo era estudiante y me estrenaba como investigador, yo me interesaba mucho en el pasado y estudiaba lo que sucedía en siglos anteriores. Pero ahora que tengo más de 70 años, tengo más interés en el futuro. Por eso creo que Bolivia también tiene un papel muy importante porque yo

Foto: *Cergio Prudencio*

regresé el año pasado a Bolivia después de casi 30 años y quedé sorprendido por segunda vez. El país ha cambiado muchísimo. He visto una energía en la vida pública, en la vida cultural en Bolivia que yo no había visto en mi primera visita. En esos años la historia era más importante para mí y casi no podía ver el presente. Por ejemplo, la tristeza de la vida de los mineros en Potosí, la vida de los cocaleros en el Chapare, la vida de los campesinos en El Alto era algo que me causaba depresión. Pero ahora la cosa es completamente diferente. Yo he vivido principalmente en países desarrollados (los Estados Unidos y Europa) pero son desarrollados sólo en tecnología y

ado
ena

NSFORMARON EL MUNDO

riqueza y en algunas otras pocas formas. Pero Bolivia es un país desarrollado culturalmente y moralmente como yo no puedo ver ahora en el norte.

Porque en los Estados Unidos tenemos, casi podría decir un cáncer moral, una debilidad moral que afecta a todas las esferas de la vida aunque seamos ricos, no tenemos autoridad moral. Yo percibo que en Bolivia hay una moralidad en la vida social en general, no sólo de los individuos, porque aquí la gente está luchando por cambiar su propia historia, está luchando con el mundo moderno. No tiene las respuestas, ningún país, ninguna persona las tiene, pero Bolivia siento que ahora está luchando por descubrir las respuestas que todos necesitamos para alcanzar el futuro. Bolivia ha sufrido a lo largo de su historia, quizás las peores cosas que un país puede experimentar, pero su espíritu es muy vital, la gente no ha perdido ese espíritu de continuar apostando a la vida. Ahora tengo más esperanza por el futuro que antes. Soy en eso muy optimista.

Luego de El legado indígena, ¿qué otros temas investigaste?

Me interesó la contribución de las tribus del mundo, la gente del campo, los desconocidos e ignorados por la historia, pero no en esta parte del mundo como en El legado, si no en Norte América, porque en Estados Unidos hay muchas tribus y me interesó estudiar eso. Fue una investigación circunscrita a los Estados Unidos y Canadá. Dentro de las sociedades de esos países, ellos tienen una influencia similar a los pueblos de Sud América, pero es menor, ya que se circunscribe a lo local y no es de alcance mundial.
Luego me fui a investigar al otro lado del mundo, a Mongolia. Me interesaba ese pueblo porque fueron ellos quienes conquistaron gran parte del mundo conocido en el siglo XIII.bliqué dos libros.

Sin embargo, me entristece comprobar las similitudes que actualmente existen entre los pueblos de Mongolia y los de América del Sur. Ambos tuvieron un pasado de mucho poder.

Los mongoles lucharon y vencieron contra China, Rusia, los musulmanes, etc. Los pueblos de América tuvieron mucha influencia en el mundo, como explico en El legado indígena, pero actualmente, tanto los mongoles, como los pueblos indígenas de América del Sur, llevan una vida parecida ¿por qué existen esas similitudes tratándose de pueblos tan lejanos y de características tan diferentes? Eso me interesa muchísimo y por eso le dediqué tiempo y esfuerzo. Por ejemplo, entre Mongolia, donde trabajé por quince años, y Bolivia, hay varias similitudes: ambos países carecen de mar y, si bien tienen recursos naturales, no tienen riqueza.

¿En qué trabajas actualmente?

Bueno, yo ya soy un profesor jubilado y, a la edad que tengo me estoy dedicando a explorar la vida, a ver el futuro, después de toda una vida dedicada a temas históricos. Amo la cultura de Mongolia, así como la de Bolivia y tengo mucha esperanza en la vida. Creo que en lugar de pensar, como suele hacerse desde los países desarrollados, en buscar la manera cómo ayudar a países como este, creo que lo que debemos hacer es aprender de ellos. Hay mucho que aprender de Bolivia, de Mongolia, porque son pueblos más desarrollados moral y culturalmente. Debemos dejar atrás la actitud arrogante que muchas veces nos lleva a situaciones como no saber ni dónde está Bolivia. Yo todavía creo que este país puede convertirse en una respuesta, en un modelo para el mundo. Yo no tengo mucho interés en la política, pero sí en la vida cultural y es ahí donde el espíritu del pueblo se manifiesta fuerte y desde ahí puede surgir ese modelo a seguir al que me refiero. Ahora que he vuelto encuentro cada día algo nuevo. Algo nuevo para ver, para respirar, para comer, para oír. Bolivia me ha impresionado mucho, en el pasado y ahora. Bolivia me ha rejuvenecido.

Foto: *Gabriel Barceló*

KAWSAYNINCHEJ, LA VIVENCIA DE LOS BOLIVIANOS.

Exposición de la Casa de la Libertad de Sucre en el Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz.

Kawsayninchej (en quechua: nuestra vivencia), es el título de un programa de actividades de un mes de duración que incluye, además de la exposición, dinámicas de carácter lúdico con niñas y niños, adolescentes y jóvenes, talleres histórico pedagógicos destinados a estudiantes del nivel secundario y conferencias sobre temas históricos.

La tarde del viernes 14 de agosto del presente año, el Centro de la Cultura Plurinacional en Santa Cruz, fue escenario de un particular acontecimiento. Se inauguró, en una de sus salas, la exposición *Kawsayninchej*, preparada por Casa de la Libertad, primer monumento histórico y cívico del país y una de las instituciones que forman parte de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. No se trató sin embargo de una inauguración corriente, pues entre los asistentes se encontraban en calidad de invitados especiales los miembros de la institución APRECIA (Asociación de padres de personas con sordo-ceguera y múltiple impedimento), la cualtiene a su cargo el educar a las personas con limitación visual, brindándoles oportunidades para su integración a la sociedad y prevenir la ceguera mediante una atención oftalmológica oportuna, y con quienes Casa de la Libertad viene trabajando un proyecto de exposición de la historia de Bolivia adecuado para su tipo de percepción. A su cargo estuvo el otorgarle a la velada un carácter alegre y a la vez emotivo, con la participación de "La tamborita de APRECIA", grupo musical de la institución que cantó y bailó la danza guaraní *Rosita pochi* y ejecutó otras interpretaciones musicales, seduciendo al público presente con su entusiasmo.

La exposición, está concebida siguiendo la línea del tiempo en la construcción del Estado Plurinacional, empezando por el periodo pre-hispánico y las culturas originarias de nuestro territorio, continuando con el periodo de

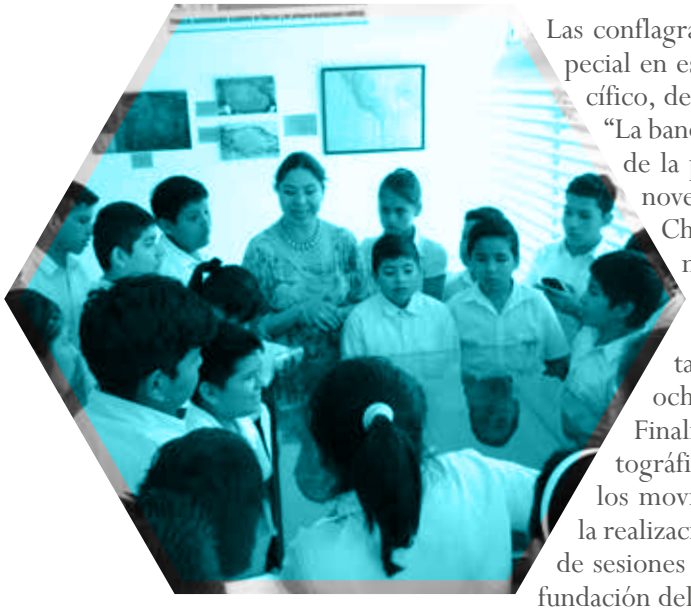
dominación colonial, las sublevaciones indígenas y populares, las guerras de la independencia, el periodo republicano, y las movilizaciones sociales que concluyeron en la fundación del Estado Plurinacional de Bolivia. Esta muestra cuenta con la presentación de un importante número de objetos históricos de época pertenecientes al museo de la institución y que han sido testigos presenciales de trascendentales sucesos de nuestra historia nacional, combinados con material didáctico elaborado expresamente para la misma.

La "línea del tiempo", se inicia con un muestrario de las culturas civilizaciones andino-amazónicas que se desarrollaron antes de la llegada de los españoles al territorio de Charcas, abarcando desde el periodo precerámico (aprox. 10.000 a.C. – aprox. 2.000 a.C.) hasta los tiempos previos a la conquista de Charcas por los españoles (1538). Entre los objetos que se muestran en este espacio de la exposición, se encuentran valiosas piezas de cerámica de delicadas formas y preciosos diseños, así como instrumentos quirúrgicos metálicos, *tupus*, instrumentos musicales de hueso y piedra, puntas de flecha y fotografías de las magníficas obras arquitectónicas de nuestros antepasados, tanto en el occidente como en el oriente de nuestro territorio (Tiwanaku, Inkallajta, Samaipata).

El periodo denominado Colonial (1538 – 1825) comprende el espacio de tiempo que transcurre a partir de la dominación española y colonización de los territorios del actual Estado Plurinacional de Bolivia. Los primeros años se caracterizan por la ocupación espacial del mismo a través de la fundación de ciudades como La Plata (actual Sucre), La Paz y Cochabamba, la creación de instituciones como la Audiencia de La Plata, el Arzobispado de Charcas y la Universidad de San Francisco Xavier. La resistencia indígena se manifestó durante todo este tiempo, hasta culminar en los levantamientos de los Kataris, Amarus y Apazas que señalaron el camino de la independencia. De este periodo se ofrecen al visitante objetos originales como un peto, espadas, una cota de malla y copias fotográficas de documentación del cacique Aymoro, que cedió el caserío de Choquechaca para la fundación de la villa de Plata. La muestra está integrada además por reproducciones fotográficas de planos de los siglos XVI y XVII de La Paz, Potosí y La Plata, reproducciones de retratos de Juan José de Segovia (primer rector criollo de la Universidad de San Francisco Xavier a fines del siglo

Fotografías: *CCP*

XIX), el Arzobispo Pedro Miguel de Argandoña Pastén y Salazar (Arzobispo de Charcas en el siglo XVIII) y de José de Antequera y Calvo (Fiscal de la Audiencia de Charcas en el siglo XVIII), cuyos originales se encuentran en la Sala Virreinal de Casa de la Libertad. El conjunto se completa con varios fotogramas alusivos a las misiones jesuíticas en la zona amazónica del oriente y las franciscanas en el chaco boliviano y otros relativos a las sublevaciones indígenas. Este espacio lo integran además artículos de vestir del último periodo colonial y un bargueño fabricado en las misiones jesuíticas. Del primer grito libertario del 25 de mayo de 1809 en Chuquisaca y la larga guerra de guerrillas que precedieron a la independencia de Bolivia, se muestra al visitante cuadros originales de personajes vinculados a los sucesos de mayo y un retrato y objetos pertenecientes a la guerrillera Juana Azurduy, así como el sable que le otorgó el Ejército Argentino al ascenderla post mortem al grado de generala y la espada de mariscal que le concediera el Ejército Boliviano. En la misma sala, se exhibe al espectador una fotografía de las páginas del *Diario* del Tambor Vargas, documento que ha sido nominado como "Memoria del Mundo", en el que se conserva la presencia viva de quien fuera participante de la Guerrilla de Ayopaya. El periodo republicano se inicia con la Asamblea Deliberante (1825) y una réplica del Acta de la Independencia de la República de Bolívar que se custodia celosamente en Casa de la Libertad, para hacer luego un recorrido por los retratos de los primeros presidentes de Bolivia, además del Acta de Nacimiento de Antonio José de Sucre y de los retratos originales de personajes como Bolívar y Melgarejo. Se trasladaron hasta Santa Cruz, el revólver de este último, y el catalejo y la pistola utilizadas por José Ballivián en la Batalla de Ingavi.



Las conflagraciones bélicas del siglo XIX, merecen un lugar especial en este espacio, entre ellas, se destaca la Guerra del Pacífico, de la cual se expone la valiosa reliquia conocida como "La bandera de Antofagasta", la cual fue rescatada del edificio de la prefectura de este puerto por la niña boliviana Genoveva Ríos, durante la invasión chilena. La Guerra del Chaco también ocupa un lugar significativo en este segmento de la muestra. Abordamos luego la revolución de 1952 y el largo periodo de dictaduras militares que conculcaron las libertades democráticas y devastaron el país en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta.

Finalmente, concluye la exposición con una memoria fotográfica de las luchas indígena originario campesinas, y de los movimientos sociales que derrotaron al neoliberalismo, la realización de la Asamblea Constituyente (cuya inauguración de sesiones se efectuó en el frontis de Casa de la Libertad) y la fundación del Estado Plurinacional de Bolivia.

En los días sucesivos a la inauguración, se trasladó hasta la ciudad de Santa Cruz, un equipo pedagógico de la institución, cuyas integrantes tuvieron a su cargo la realización de los talleres histórico-pedagógicos con alumnos de los varios colegios de la ciudad de Santa Cruz. Con ellos realizaron distintas dinámicas encaminadas a profundizar en el conocimiento de los más importantes procesos de construcción del Estado Plurinacional y los hitos históricos en este transitar de la sociedad boliviana hacia una sociedad más justa e incluyente. En palabras de las dos profesionales que integraron este equipo, el trabajo con los adolescentes y jóvenes cruceños fue muy estimulante y motivador. Similar percepción tuvieron los estudiantes que participaron de estas actividades. Entre las opiniones de estos jóvenes rescatamos la siguiente: *"Pudimos aprender mucho más de nuestra historia… lo que han hecho nuestros antepasados por Bolivia y el valor que tenían al defenderla con sus vidas…"*

El programa previsto por Casa de la Libertad y el Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz concluirá la última semana de septiembre para la cual se tiene planificada una serie de conferencias sobre temas relacionados con investigaciones realizadas por la institución y con las actividades propias de la misma.

San Isidro labrador

MNA 28 de agosto - 25 de septiembre

La exposición propuesta por el Museo Nacional de Arte, recupera la representación popular de la pintura del período virreinal, en la que se muestran los elementos iconográficos relacionados a la vida del santo, para proponer un diálogo con una selección de obras de arte moderno y piezas de arte contemporáneo, con el propósito de generar reflexión sobre temas como la producción de alimentos y la administración responsable de los recursos del planeta como la tierra y el agua, la conservación de los ecosistemas y el cuidado del medio ambiente, como un eje central para el "buen vivir". Esta propuesta recupera de esta manera la raíz agraria de nuestras culturas y su íntima relación con la madre tierra. La producción y fertilidad de la tierra está siempre ligada a la fecundación y el elemento fecundador por excelencia es el agua, para las culturas andinas el agua surge de las montañas o Achachilas, que son deidades masculinas desde donde fluye el agua que fertiliza a la Pachamama. En otras culturas indígenas de América, los manantiales eran considerados sagrados y se les rendía tributo. Es en esta lógica que la figura de San Isidro labrador, quien, según reza la tradición, tenía la virtud de hacer que brote el agua de entre las rocas, se relacionó durante la colonia con diferentes representaciones.

En Bolivia, este santo de origen mozárabe, venerado por los madrileños desde el siglo XVI, tiene especial repercusión en las regiones de los valles. Se le atribuyen milagros como la multiplicación del trigo para alimentar a las aves, su mediación para producir lluvia en primavera y la multiplicación de los alimentos para distribuirlos entre los pobres.

los rubiecitos.

de Laura Derpic.

La dramaturga boliviana Laura Derpic comenzó a escribir Los Rubiecitos en 2011, en el marco de sus estudios en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires. La obra fue estrenada en septiembre de 2014 en el I Festival de Cultura Autogestionada y luego, formó parte del V Festival Escena, ambos en la capital argentina. En septiembre de este año, la obra podrá ser nuevamente apreciada por el público bonaerense, gracias a las funciones programadas por el Club Cultural Matienzo.

Los Rubiecitos, como se lee en la nota de presentación de la obra, está basada en el manual *Alma de Niño*, con el que varias generaciones bolivianas aprendieron a leer y escribir hasta el año 1994. Basado en el aprendizaje mecánico, parte de letras y vocales para llegar a formar historias completas que, según afirma el propio libro, "tratan de hacer eco en el alma tierna del niño para formar en ella sanos sentimientos, elevados ideales y grandes aspiraciones".

Con esta excusa, el libro sirvió para el adoctrinamiento político, la aceptación del trabajo infantil y la discriminación racial, y la propagación de mitos, como el que estableció en el imaginario colectivo a la pérdida del mar como causa única y determinante para el retraso del progreso de Bolivia.

La obra plantea una hipótesis: qué pasaría si dos de sus personajes salieran del libro a la vida real, luego de haber sido víctimas y victimarios de este adoctrinamiento. En su intento de recuperar el mar para Bolivia, cumplen literalmente el mensaje del libro a la vez que generan una falla en el sistema de aprendizaje que pone en crisis el universo del libro y de sus dueños: los Rubiecitos.

Fotografías: Martina Estelí García

Laura Derpic

(Potosí, Bolivia, 1984)

Es actriz, directora de teatro, dramaturga, gestora cultural y abogada. Egresada de la Maestría en Creación Teatral dirigida por Juan Mayorga en la Universidad Carlos III de Madrid, España.

En 2012 egresó de Dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires, donde estudió con Mauricio Kartún, Alejandro Tantanian, Luis Cano e Ignacio Apolo.

Realizó talleres de dramaturgia con Arístides Vargas, Percy Jimenez y Cesar Brie; en actuación, realizó talleres con Francisco Civit, teatro de *Los Andes*, y David Mondacca.

Escribió y dirigió las obras de teatro: *Los Rubiecitos* (2015, 2014), *Pichico (O lo que esperamos del fin del mundo)* (2012); y *Mientras Esperamos* (2012) que formó parte del I Festival Mudanzas, en Buenos Aires. Publicó la obra de teatro *Coca Cola con Gasolina* (2010).

Forma parte de MARTE Matienzo Artes Escénicas, la red de artistas RAMA, ambos con sede en Buenos Aires; y, del Laboratorio Rivas Cheriff del Centro Dramático Nacional, con sede en Madrid, España, donde acaba de obtener la Primera Beca para creadores XTRart.

Los Rubiecitos:
Una aventura del lenguaje

Ricardo Dubatti / Crítico y dramaturgo

A lo largo de su historia, el teatro se ha manifestado como un espacio de gran riqueza política. Ya sea desde su carácter de celebración pública, o como espacio de construcción de teatralidad, o desde las poéticas de autores como Bertolt Brecht, Augusto Boal, Ricardo Monti o Mauricio Kartun, el teatro se ofrece como una plataforma potente para la discusión y la construcción de mundos poéticos que dialogan con la vida cotidiana. Dentro de este panorama, la pieza *Los Rubiecitos*, escrita y dirigida por Laura Derpic, que se puede ver actualmente en el Club Cultural Matienzo (Pringles 1249) todos los martes de septiembre a las 20.30 hs, es una de las propuestas de teatro político más peculiares que se puede ver en estos momentos en la cartelera de Buenos Aires.

Los Rubiecitos parte del mundo que construye el manual infantil *Alma de niño*, de Gladys Rivero de Jiménez, libro usado para enseñar a leer y escribir que se empleó hasta mediados de la década del noventa en las escuelas públicas de Bolivia. Desde ese punto de partida surge una hipótesis que deviene en procedimiento de la obra: ¿Qué pasaría si dos de sus personajes salieran a la vida real? De esta manera el Enano Fermín, personaje que enseña la letra e, y el Oso Pancho, personaje que enseña la letra o, deciden huir y lanzarse a la recuperación del mar de Bolivia. Este atrevimiento altera las bases de lo correcto para *Los Rubiecitos*, dos hermanos de entre 10 y 12 años, que tratan de detenerlos con la mediación de El Del Seso, un soldado que peleó en la Guerra del Pacífico.

De esta manera, *Los Rubiecitos* cruza el mundo de lo infantil con una lectura crítica del manual y de la historia de Bolivia, vinculados en la idea de un aprendizaje mecanizado y basado sobre la formulación de mitos moralizantes. Esta noción que une ambos niveles surge del propio manual, en el que se afirma que sus historias "tratan de hacer eco en el alma tierna del niño para formar en ella sanos sentimientos, elevados ideales y grandes aspiraciones". Así, Derpic construye este cruce desde lo mítico y lo lúdico y cuestiona el mito de la pérdida del mar como causa única del retraso en el progreso de Bolivia. Es en ese encuentro (y separación) entre lo infantil y lo histórico, entre el manual y lo cotidiano, donde la obra construye su universo. La obra se sugiere como un "infantil siniestro", toma elementos del teatro y de la literatura para niños pero los carga de un sentido nuevo que los potencia. El mundo referencial del manual se ve puesto en tensión con el mundo referencial de la vida real y es en las grietas que se producen entre ambos que la obra formula su acontecer político. Es en el despliegue del mapa sobre el territorio que se ven las diferencias entre el esquema y el acontecimiento, lo que se ve favorecido por una escenografía y una labor actoral que señalan los desfases. De esta manera, los personajes de Fermín y Pancho recorren el libro en proyecciones y construyen el espacio escénico a partir de estructuras de madera pintada, lo que genera un efecto de extrañamiento a la manera de Brecht. Se muestra constantemente que se está mostrando con el fin de mantener en el espectador una distancia crítica. Los actores se recortan entonces ante un fondo plano que enfatiza el relieve y reclama que se reconozca al universo del manual como construcción. Partir

del manual y tratar de lanzar sobre el cuerpo ese mundo referencial evidencia la incompatibilidad. Es en ese acto de teatralidad, en esa organización de la mirada con el fin de repercutir en la acción de un otro, que la obra de Derpic se declara contundentemente política y propone al espectador buscar un nuevo recorrido. El elenco, conformado por Franz Baltazar, Fernando García Cormick, Eva Jarriau, Agustín Scalise y Miguel Ángel Vigna, realiza un trabajo preciso, reflejando ese mundo extraño y proyectando un texto donde se superpone la historia con el juego. Es en el cuerpo como relieve donde aparece la idea de la historia como tragedia y como farsa. Es el cuerpo como juego lo que permite que esa situación sea comunicable pero acentuando al mismo sus características absurdas y trágicas. Es en el cuerpo donde se encuentran lo político y lo lúdico. Al mismo tiempo, es en este viaje redentor donde los personajes de Fermín y Pancho pasan de ser villanos, partícipes activos de la mecanización y la repetición de los mitos, a ser héroes que se corren de ese espacio de dominación. Encontrar el mar es, para ambos protagonistas, poder liberarse de las ataduras.

Los Rubiecitos se construye como un cruce, como una reflexión que parte del juego pero no se limita al mismo. Es un espectáculo que presenta dos mundos incompatibles y pone especial énfasis en las tensiones que se producen entre el relato del manual, la vida cotidiana y el teatro. De esta manera, Laura Derpic y el elenco nos invitan a asomarnos mediante el teatro a una reflexión divertida, crítica y sumamente teatral.

Los rubiecitos es una de las propuestas de teatro político más peculiares que se puede ver en estos momentos en la cartelera de Buenos Aires.

CASA DE LA LIBERTAD

El retorno de los combatientes del Alto de la Alianza

Los restos pertenecientes a un oficial y un soldado que lucharon en 1880 en la batalla del Alto de la Alianza, retornaron a Bolivia (Sucre) tras 135 años de ausencia.

Repatriados desde Lima, Perú, fueron honrados con la medalla del Cóndor de los Andes en el grado de Caballero y la distinción Mariscal Andrés de Santa Cruz en el grado de Gran Oficial de la Orden de las Fuerzas Armadas.

En la Casa de la Libertad recibieron los honores cívicos y militares, en una ceremonia que contó con la presencia del Presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, Evo Morales, quien rememoró la invasión chilena a las costas bolivianas (1879) y demandó reparar los daños históricos pendientes.

Los restos de los dos combatientes descansan ahora en el Museo Militar de la ciudad de Sucre.

Páginas dispersas
Ensayo
Ignacio Prudencio Bustillo
ABNB /FCBCB /BCB 2da. ed.
377 páginas
2014

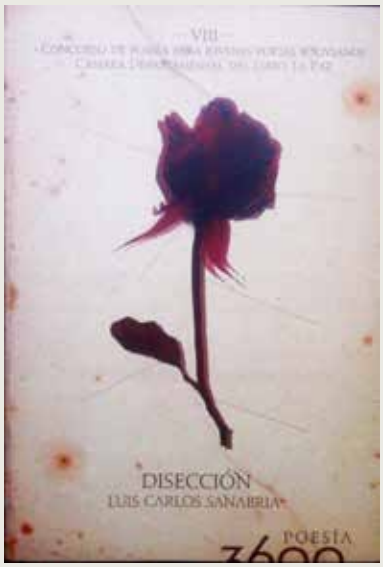
Hay que decirlo de entrada. *Páginas dispersas* de Ignacio Prudencio Bustillo (1895 – 1928) segundo volumen de la colección Letras en la Historia, cuya segunda edición, corregida y aumentada se editó en Sucre, es una joya de la literatura boliviana. Un libro exquisito e imprescindible cuya lectura es uno de los más gratificantes ejercicios de un libro boliviano del período que atraviesa el siglo XIX al XX.

El prólogo se debe a Adolfo Costa du Rels. La compilación y notas estuvo a cargo de Carlos Medinaceli y la introducción es de Luis H. Antezana. Quien, en su extenso y minucioso texto afirma:

Repasando la obra de Ignacio Prudencio Bustillo, tendidos los puentes (los "atajos relativos") entre las diversas manifestaciones más frecuentes de su trabajo (historia, filosofía, literatura), uno busca un (posible) vínculo complementario que, desde su propia obra, nos indique –junto a su insaciable sed de lecturas– un motivo común, una posible fuente para tanta inquietud por escribir, crear, producir… Sí, ya lo hemos visto, esa posible fuente sería su angustioso debate entre "el ser y el no ser", entre el estar aquí y saber que ello nada significa sin una obra que lo justifique; pero, hay algo más, algo más que motivaba esa "euforia de la juventud" que, según Costa du Rels, contagiaba a todos los que le seguían y admiraban. Desde muy temprano, Ignacio Prudencio Bustillo también sabía que los actos de pensar, escribir, producir, saber prestar atención a los hechos, no sólo se lanzan hacia un ajeno aunque memorable futuro sino también implican una forma de plenitud inmediata que, en el momento de su aparición, de su concepción, se basta a sí misma. Textualmente, esa otra posible fuente, esa recompensa casi inmediata, no estaría indicada tanto en el positivismo que insistía en practicar –críticamente, por supuesto– sino en su temprana valoración de la filosofía de Bergson. En efecto, en su ensayo 'Al margen del bergsonismo' (1913), al destacar los alcances de la 'intuición' bergsoniana, es decir, al destacar esa sospecha (vital) de un orden entre los hechos, sospecha que precede a la reflexión o a la acción, Prudencio Bustillo encuentra que tanto las ciencias como las arte operan, cada una a su manera, desde esa fuente común, desde la 'intuición', es decir, en sus palabras, desde "la simpatía intelectual que una visión interna despierta entre nosotros y cualquier acción real", y que "es un género de conocimiento análogo al del artista, quien utiliza el suyo para labrar su obra".

El libro de este autor tempranamente desaparecido, está dividido en siete partes: Estudios críticos – Literatura nacional. Escritos críticos – Literatura extranjera. Notas bibliográficas. Ensayos. Estudios críticos históricos. Paisajes y, finalmente Observaciones, antes de dar paso a dos anexos. Juan Carlos Fernández, Director del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, afirma taxativo en la presentación del volumen: Entre el rigor del texto filosófico, el equilibrado juicio de una obra ajena, literaria o no, y la trabajada prosa, están "dispersas" las claves de un pensamiento, el de Prudencio, que, apremiado por la brevedad de la vida, veía en la escritura, febril y sin pausa, una de las formas de la trascendencia: la negación del olvido.

B. Ch.



Disección
Poesía
Luis Carlos Sanabria
Editorial 3600
95 páginas
2015

Disección con ganas

La influencia de Sáenz parece que ha sido superada del todo, y de lejos, con "Disección", de Luis Carlos Sanabria. Su armado poético sobrepasa tanto las expectativas del lector como las profundidades de sus palabras, y no hablo de la combinación perfecta de los versos para que salgan publicables, sino que me refiero a la dimensión de empatía que logra este autor con el lector (Luis Carlos respeta al lector, y eso es muy admirable). Uno pensaría en poética clásica al comenzar su lectura, pero esta percepción va más allá de lo meramente clásico. Estamos ante un poemario con potencial de convertirse en un libro de culto.

¿Y por qué lo afirmo? *Disección* demuestra el propósito de la misma literatura: *no dejar indiferente al lector, respetando a la vez su libertad,* y lo compensa como una experiencia única en cuanto a lectura.

Intenté explorar *Disección* sin caer en los hábitos del "ritmo", tradicionales en el lector acostumbrado a la poesía sin entrañas; pero una vez iniciado el texto, me fue imposible no recitar cada palabra, porque, y todo hay que decirlo, *Disección* tiene lo que le falta a mucha de la poesía boliviana: entrañas, alma y ritmo: una especie de aproximación tortuosa a la mecánica del todo, pero una aproximación tortuosa y sublime a la vez, describiendo a su manera el corte, la exploración y la prognosis de la vida, del amor y de la existencia.

Me pregunto si la literatura boliviana (y esto se lo pregunto también a los escritores) tendrá lo necesario para comprender *Disección*; ya cometimos el error de no prestarle la debida atención a *El hombre*, de Álvaro Pérez, que es una novela extraordinaria, y que sin embargo fue ignorada por los escritores de nuestro territorio (exceptuando a Edmundo Paz Soldán y a Claudio Ferrufino-Coqueugniot).

Disección no necesita ser olvidada y menos ignorada, ahora que es "hallable": merece mucho más que solo la admiración.
Estoy seguro que si se la difunde y disfruta como merece, *Disección* hará escuela, y de la buena.

Daniel Averanga

Superficies que sabemos que no nos pertenecen
Poesía
Giovanni Bello
"La Tal" Ediciones
32 páginas
2015

El miedo de las ventanas rotas o la intemperie del yo

Premonición

Hace un par de semanas viajaba en la línea verde del teleférico. Llamaron mi atención las grandes ventanas de la casa más visible del barrio de San Alberto: estaban completamente cubiertas por blancas y gruesas cortinas. Sobre el pasto —muy verde y cuidado— no había nadie. Era sábado y no sentí que la casa estuviera vacía; me pareció, más bien, que sus habitantes estaban escondidos detrás de las paredes.

Ese mismo día una prima me recomendó un libro de poemas: *Superficies que sabemos que no nos pertenecen.* Le pregunté en qué circunstancias lo había leído y me respondió que un amigo suyo lo había editado y que él mismo estaba fabricando algunos ejemplares de manera artesanal. Pocos días después compré el poemario, y me sentí extraña al hacerlo. El libro pasaba de las manos del autor a las mías, sin más intermediario que el propio fabricante. La edición me resultó atractiva y la tapa llamó mi atención.

Collage

"Portada: G.B. (sobre diseños hechos a mano con recortes de papel y acetato)" leo en la página de datos editoriales. Siento una cercanía extraña con el libro: no es como el que me venden en cualquier librería —ése que ha venido desde una imprenta del otro lado del mundo— es íntimo, manual. Las páginas, de papel cebolla, parecen ventanas.

Las palabras se van acumulando en el poemario. Leo la primera composición: "El convexo" sin intromisiones, pero, en la segunda, las palabras de la página anterior se filtran por la transparencia del papel, como una lluvia de letras que se cuela por la

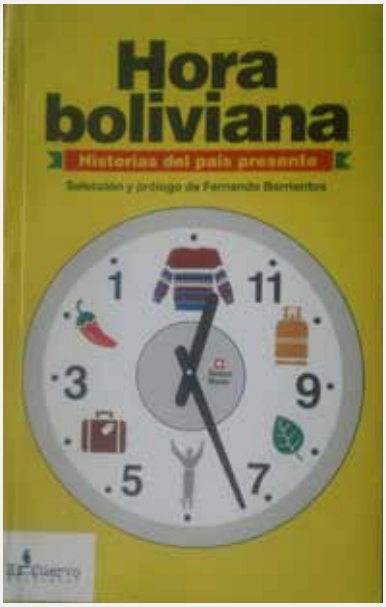
ventana abierta. "Ayer una de las ventanas de mi habitación se ha roto / Y después ha comenzado a llover / (…) Tuve un inexplicable miedo de que la lluvia mojara mis libros".
La voz poética se recluye en su pareja, en sus libros y en sus discos. En suma, tiene miedo de que el mundo invada su intimidad y se aísla, sin querer dejar atrás la "infancia que no termina de irse". Sin embargo, a pesar del encierro, la lluvia sí se cuela por la ventana.El último poema está completamente inundado por las palabras de las anteriores composiciones, palabras que han dejado de tener sentido pues la superposición las ha hecho ininteligibles.

Céntrica periferia

En el poemario hay una constante reflexión respecto al centro y a aquello que lo rodea. "Y me pregunto ¿Qué significa la palabra 'periferia' / en un mundo tan descentrado como el nuestro?" Resulta curioso que la voz poética se considere parte del des-centro, cuando su discurso gira en torno a sí misma, a aquello que la aflige y a lo que desea. Sucede que el yo del libro vive tan encerrado en sí mismo que termina sintiéndose ajeno; su eje está alejado del verdadero eje, ése que habita la sociedad.

No obstante, a pesar de aislarse de la sociedad, la voz poética termina invadida por sí misma, por el amor, el encuentro íntimo, la rutina doméstica. Y el caparazón se vulnera, pues aunque "a veces parecería que lo mejor fuera dejar las cosas sin desentrañar", "qué es el amor / sino tener el corazón a la intemperie".

Carla A. Salazar



Hora boliviana
Historias del país presente
Crónica
Selección y prólogo Fernando Barrientos
Ed. El Cuervo
206 páginas
2015

Una selección de 14 crónicas conforma este cuidado volumen que constituyó una de las novedades de la recientemente pasada Feria Internacional de Libro de La Paz, editado por El Cuervo, un sello que a fuerza de calidad (tanto de catálogo, como de factura) es ya un referente de la actividad literaria actual de Bolivia. Literaria y periodística ya que una de sus colecciones, denominada Nueva Crónica, a la que pertenece *Hora Boliviana*, se ocupa de ese género que, según algunos (ya se sabe: el más literario de los géneros periodísticos o, el más periodístico de los literarios), sería hoy el más leído en nuestro continente.

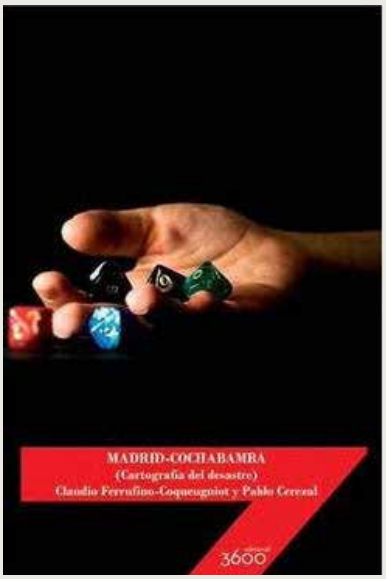
La arquitectura esquizofrénica, un paseo por ciertas construcciones de la ciudad de El Alto, abre el volumen de la mano de Alex Ayala (español de nacimiento, boliviano de corazón), sin duda uno de los más destacados cronistas de nuestro medio. Muchas sabrosas páginas después, el libro se cierra con la excelente crónica de Cecilia Lanza Lobo: *San Jailón. ¿A quién rezan los narcos bolivianos?*

En medio, una generosa y variada selección de crónicas "sobre los hechos (el apelativo queda a gusto del lector) que tratan de temas bolivianos de actualidad. Es decir, textos que ya sea abordando la coyuntura, siguiendo constantes históricas o deteniéndose en lo mínimo, le tomarán el puso al país presente. En estas 14 historias –que comparten la voluntad de despojarse del pudor de hablar en primera persona- aparecerán solo algunas variaciones de las innumerables formas en las que se manifiesta hoy lo boliviano. Un muestrario de aquello que vemos por primera vez con estos ojos, pero también el fruto de ese pragmatismo caótico que define parte de nuestro carácter. Además de otros embrollos bolivianos".

El prólogo de Fernando Barrientos, del cual extractamos el párrafo anterior, es una invitación a recorrer las páginas del libro, donde firmas como las de Wilmer Urrelo, Ricardo Bajo, Amaru Villanueva, Liliana Carrillo, Santiago Espinoza Javier Badani y otros, nos hablan de temas tan surtiditos como la migración, el fútbol, la marcha por la defensa del TIPNIS, las pesquisas de libros en la feria 16 de julio o la amistad de un hombre con el nazi Klaus Barbie.

Espero que los lectores del futuro, más o menos lejano –concluye Barrientos a modo de intención- , encuentren en este libro

algunas pistas sobre los tiempos que viven, y puedan contrastarlos con los que nos tocó vivir a nosotros. Seguro tanto ellos como nosotros nos guiamos por aquel imperativo que ordena tratar de entender o conectar con la época que vivimos. Espero que allá en ese país del futuro, divisen un horizonte donde todo sea posible.



Madrid- Cochabamba
(Cartografía del desastre)
Crónica
Claudio Ferrufino-Coqueugniot & Pablo Cerezal
Ed. 3600
311 páginas
2015

El escritor cochabambino Claudio Ferrufino - Coqueugniot (1960) y su par madrileño Pablo Cerezal (1972), nos presentan un libro singular donde la afilada pluma de este par de talentosos escritores, deja ver sus incisiones a ambos lados del charco a través del puente verbal que nos trazan. Se trata de crónicas agudas y sentidas que dialogan como si de dos viejos amigos paseando se tratara. Y es que en realidad (o la realidad) es así. "La diversidad de temas que aborda, las perspectivas bifocales (por llamarlo de algún modo) con que son explorados y, principalmente, la orfebrería de la escritura (...). En *Madrid-Cochabamba*, me sorprendió y deleitó el vuelo literario del lenguaje, que no cae en construcciones poéticas rebuscadas ni en frases "magistrales" para conseguir musicalidad, cadencia, imágenes..." dice Willy Camacho en la contratapa del libro.

La propuesta consta de once partes o secciones: Músicas, Prostituciones, Comidas, Muertes, Literaturas, Ciclismos, Alcoholes, Cinematografías, Mujeres, Madrid y Cochabamba, en las que la ciudad –apunta Miguel Sánchez Ostiz– en el prólogo, es espejo de la propia vida y de una aventura en la que debatirse a brazo partido. Ciudades natales o al paso, vividas de la mejor o la peor manera posibles, refugios de expatriación o del nuevo arraigo en las que llevar vidas fáciles o vidas azacaneadas. Tarde o temprano todas son para el escritor escenarios de la remembranza esteticista, de la memoria helada o del alegato de la revancha legítima, más o menos bienhumorado.

El resultado, un libro sabroso e inteligente, propio de dos escritores con un vasto mundo recorrido. Ferrufino-Coqueugniot, ecléctico, irreverente que reclama para sí una herencia multicultural que se refleja en sus letras. Cerezal: un látigo trenzado con sintaxis atrevida, adjetivación pormenorizada, metáfora instintiva y dominio del vocablo.

En nuestro próximo número:

- Diálogo con Raquel Maldonado Directora del Ensamble Moxos
- El subterráneo en Julio Barriga Jorge Luna Ortuño
- Colectivo Antiarte

Síguenos en:

http://fundacionculturalbcb.blogspot.com/
FUNDACION CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Cultura BCB
www.culturabcb.org.bo
@culturaFCBCB

PUBLICACIONES DEL MUSEF

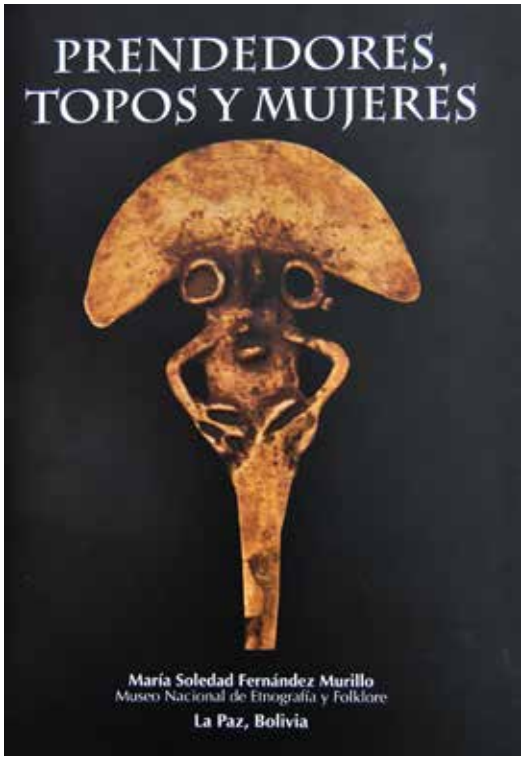
Realidades Solapadas

La transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña.

Catálogo de una exposición homónima organizada por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), presenta una selección de 151 fotografías, en su mayoría inéditas, del archivo central de la institución y abarca el lapso entre 1900 y 2015.

Esta selección de imagenes se refiere a los contéxtos de actividad social de las mujeres de pollera paceñas, en los ámbitos de la ciudad, el pueblo y el campo.

El catálogo de 220 paginas, publicado en julio de 2015, fue elaborado por Cleverth C. Cárdenas Plaza (investigador del MUSEF y docente universitario), Yenny Espinoza Mendoza (historiadora y archivista del MUSEF) y Ladislao Salazar Cachi (archivista del MUSEF) y contó con la colaboración de Giovanni Bello, Elvira Espejo, Milton Eyzaguirre, Fernando Miranda y Juan Villanueva.



PRENDEDORES, TOPOS Y MUJERES

Este es el quinto en la línea de catálogos de exposición que el MUSEF publica desde 2013. Como parte del nuevo proyecto del museo, el presente catálogo está enmarcado en la corriente de los estudios de la cultura material. Esta corriente de manera simple puede ser conceptualizada como el "estudio de las creencias -valores, ideas, actitudes y suposiciones- de una comunidad en particular o de una sociedad a través de los objetos".

Esta visión propone teóricamente que las personas y los objetos se "reunen a través del tiempo, el movimiento, el cambio y se están constantemente transformando, y las transformaciones de cada persona y de cada objeto están atadas entre sí".

La autora del catálogo es María Soledad Fernández Murillo (doctora en antropología y licenciada en arqueología), curadora encargada de la bodega de materiales inorgánicos del MUSEF.

NUEVA SALA DE NUMISMÁTICA EN LA CASA NACIONAL DE MONEDA

DEL REAL AL BOLIVIANO

La Casa Nacional de Moneda ha mejorado la museografía de la sala permanente con Monedas y Billetes que pertenecen al Banco Central de Bolivia y que se encuentran en Comodato en este Repositorio Cultural.

Las 439 monedas de diferentes épocas y más de un millar de billetes que comprenden la colección, narran la sorprendente historia de la acuñación de monedas en la ciudad de Potosí de manera didáctica.

La primera Casa de Moneda en Potosí se construyó en la Plaza del Regocijo entre los años de 1572 a 1575, desde ese momento se inició la acuñación de monedas con las famosas "macuquinas" que fueron selladas en varios valores con la denominación 8, 4, 2, 1 y ½ Reales.

La segunda Casa de Moneda se construyó en 14 años, de 1759 a 1773 y sus primeras monedas, denominadas Columnarias, corresponden a 1767 - 1773. Desde entonces se comenzaron a acuñar las monedas de Busto, que fueron cambiando de acuerdo al cambio de los Monarcas españoles, pero manteniendo el peso, valores y la denominación de Reales.

Desde 1827 se acuñan monedas para la República con la denominación de Sueldos, manteniendo la forma, peso y valor de las monedas coloniales. En 1863, en la presidencia del Gral. Achá, se adoptó el sistema decimal y cambió el denominativo a Boliviano. Posteriormente fue modificado a Peso Boliviano y, luego hasta la actualidad, nuevamente a Boliviano.

Yolanda Bedregal

UNA MUJER DEL SIGLO XX

Fundación Cultural
Banco Central de Bolivia

NOVEDAD EDITORIAL